

ФРАНТИШЕК
ГОЛЕШОВСКИ
ЧССР

НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ ПО ПРОБЛЕМАТИКЕ ОСНОВНОЙ ТЕМЫ СИМПОЗИУМА

Каждое сравнение явлений, их классификация и различение исходят из двух разных аспектов и постепенно проходят две фазы: мы задумываемся над тем, что у них общее, а также над тем, чем они отличаются, что их разделяет. Подобно делу обстоит и с основной темой нашего симпозиума. С точки зрения самого широкого понимания эстетичности, эстетических чувств и отношений, собственно, не существует никакой иллюстрации, тем более иллюстрации для детей, которая бы полностью исключалась из эстетической области. Наоборот, если исходить из первоначальных замыслов иллюстратора, или из целей, которые иллюстрация преследует, можно заметить, что ее основной, первоначальный смысл может быть другой: иллюстрация информирует, объясняет, развивает психические качества, но также убеждает, вовлекает в игру, расслабляет в моменты напряжения. Такая двусмысленность иллюстрации нас наводит на мысль задуматься над проблемой эстетических и внеэстетических аспектов в иллюстрации для детей, в результате чего, естественно, была назначена тема настоящего симпозиума.

На передний план выступают в первую очередь следующие вопросы:

Как можно определить внеэстетические аспекты в иллюстрации для детей? Когда иллюстрация для детей является носителем эстетической функции? Каково отношение между более широкими эстетическими и более узкими художественными аспектами в иллюстрации детской книги? Как произвести классификацию текстов и иллюстраций для детей с точки зрения эстетической и внеэстетической функции? А наряду с этим и другие вопросы.

Особенно наглядно идея темы проявляется в том случае, если анализировать иллюстрацию для детей в ее историческом развитии, т. е. с того момента, когда в развитии книги начала выделяться специфическая книга для детей и когда в связи с этим возникала

необходимость дифференцировать иллюстрацию, предназначенную детскому читателю и зрителю. Если просматриваем картинки первого издания книги Я. А. Коменского „Видимый свет в картинках“, с первого взгляда ясно, что картинки, иллюстрации играют основную роль в усвоении содержания этого учебника языка. И все же это был именно эстетический аспект, который автор книги выдвигал на первое место. Он говорит, что украшение книги должно идти навстречу детскому интересу к книге и детским увлечениям, что оно должно пробуждать в детях интерес к рисованию. В книге „Schatzbehalter alter Kinderbücher“ Хорст Кунце приводит требования Бертуха к иллюстрациям в его „Bilderbuch für Kinder“, которые касаются и отношения иллюстрации к тексту и даже воспитательной работы с книгой. В требованиях преобладают аспекты правильности, ясности и соразмерности, образ должен развивать детскую наблюдательность и фантазию. (Ф. И. Бертух жил в 1747—1822 гг., первый том „Bilderbuch“ вышел в свет в 1790 г.)

Здесь мы не будем разбирать тонкие различия между категориями „аспектов“ и „функций“. Однако необходимо обратить внимание на протекающий динамический процесс умножения функций иллюстрации для детей. Правда, этот процесс вытекает из условий продвигающейся цивилизации и технизации нашей жизни, но и вопреки этому в нем непрерывно возрастает тенденция к преобладанию эстетических аспектов. Эстетические аспекты все настойчивее проникают в сознание людей, приобретая новые, неожиданные формы. Не только экономические, но и этические отношения и взаимоотношения людей в обществе чутко оцениваются с эстетической точки зрения, особенно подрастающими поколениями.

В одном из прошлых исследований о структуризации функций иллюстрации для детей я разграничил функции следующим

образом: а) функция поэтическая, познавательная, б) функция нравственно и социально воспитательная, в) функция художественно-эстетическая, г) комплекс функций просветительных, направленных на развитие личности ребенка, д) функция, вытекающая из принципа эквивалентности слова и художественных средств в детской книге, из их кумуляции, синтеза и взаимодействий и, наконец, е) функция рекреативная. Я осознавал, что указанные категории постигают иногда отдельные, а иногда и целую группу частичных функций и что предлагаемая классификация остается открытой: ее необходимо еще уточнить, разработать. Одновременно необходимо осознать, что в искусстве ни в коем случае мы не встречаемся лишь с одной функцией иллюстрации. Каждая иллюстрация имеет несколько, если не целый ряд функций и разницу между ними необходимо искать только в их очередности и настоятельности функции, которую можно назвать доминантной, основной функцией.

Что преследуют эстетические аспекты иллюстрации, какие аспекты можно считать внеэстетическими и что они преследуют? На этот вопрос здесь можно ответить только очень коротко. Эстетический аспект иллюстрации для детей вводит детского читателя в область изобразительного искусства в наиболее широком значении этой формулировки: как в отношении собственного артефакта, так и в отношении художественного творческого процесса, а также в отношении интенсивности и глубины художественного познания, оценки и переживания и развития художественного вкуса. Однако это только частичный эстетический аспект, который можно назвать художественным аспектом.

Не менее важным — собственно говоря, самым важным — является более широкий надстроечный аспект эстетический: как художественная иллюстрация вскрывает, выявляет эстетические качества действительности, как ведет воспринимающее лицо к восприятию и переживанию природы и жизни, процесса человеческого труда и его результатов, как она в ребенке укрепляет, утверждает потребность в эстетических импульсах, как, наконец, ведет ребенка к пониманию богатства жизни и ее эмоциональному переживанию.

Если иллюстрацией сопровождается художественное литературное произведение (это может быть также художественно-просветительное, научное произведение или учебник и проч.), то замыслы иллюстратора и воздействие иллюстрации должны ориентироваться не только на содержание, но и на форму литературного произведения. В таких отношениях применяются как художественные аспекты, так и внехудожественные аспекты, в зависимости от того, до какой степени понимает и принимает читатель литературное произведение как жизненную или художественную действительность.

Ян Мукаржовский в своем исследовании „Эстетическая функция, норма и качество“ говорит о том, что некоторые виды искусства образуют составную часть единого ряда, в котором имеются также

внехудожественные и даже внеэстетические явления. В качестве примера он приводит архитектуру, подчеркивая, что подобно делу обстоит и с литературой. По его мнению, практическим функциям в архитектуре соответствует в литературе коммуникативная функция. Он говорит, что, например, риторика является формой языкового выражения на рубеже сообщения и искусства. То же самое можно сказать о собственной иллюстрации, в том числе и об иллюстрации для детей. В иллюстрационном творчестве конкурируют друг с другом функции коммуникативные, воспитательно-просветительные, более или менее интенсивно используются аспекты сюжетные и формально-просветительные, а также художественные функции с их веерообразно разветвленными замыслами.

Естественно, что ни сегодня, ни в будущем невозможно создать художественную иллюстрацию для детей, которая бы абсолютно исключала практические и познавательные функции, и, наоборот, такую научно-познавательную иллюстрацию (хотя бы в теоретической литературе, формы карт, схем и графиков), которой полностью были бы чужды эстетические аспекты. Если бы даже произошел такой случай, если бы мы его допустили на идеальной плоскости (если это уже невозможно в самой практике), уже сам недостаток эстетических качеств художественного выражения вызывает эстетическое отношение потребности в своем роде и выполняет просветительно-эстетическую функцию в зависимости от характера и уровня воспринимающего лица. Итак, необходимо понять нашу основную тему: дифференциация эстетических и внеэстетических аспектов не означает абсолютное наличие одних и отсутствие других. Мы их всегда понимаем как перевес одних и подавление других в бесконечном ряду, тянущемся идеально от полюса к полюсу, от нуля к насыщенности качеством и аспектом. Обе крайности являются лишь границами, на практике они не встречаются.

Тенденция эстетический аспект превратить в ведущий аспект нового общества требует, чтобы и специфически неэстетические или внеэстетические аспекты в иллюстрации для детей считались с эстетической мерой. Это требование можно выразить в трех тезисах, которые обуславливают сущность этой проблемы в иллюстрации для детей:

1. в иллюстрации для детей невозможно отделить эстетические аспекты от внеэстетических и, наоборот, внеэстетические от эстетических — ни те, ни другие не могут быть изолированы;
2. тем более нельзя, чтобы оба аспекта противоречили друг другу, исключая друг друга;
3. ни в коем случае нельзя из иллюстрации исключить эстетический аспект, как бы ни нарастали новые формы и новые выражения в ее реализации, которые могут вступать и вступают в противоречие с общепринятыми условиями.

Если хотим заниматься более подробно вопросом эстетических и внеэстетических аспектов в иллюстрации, необходимо

в первую очередь сегодня, в период обоснованного предпочтения художественных и эстетических функций, выяснить, до какой степени необходимо или хотя бы возможно допустить в художественной литературе и в художественной иллюстрации внеэстетические аспекты. И то, и другое, возможность и необходимость их допустить, дано и обусловлено общественными целями воспитания, телеологией воспитания. Исследование пределов внеэстетических аспектов можно производить только в связи с жанрами и видами детской книги. Поскольку в первую очередь обосновываются внеэстетические аспекты — эстетические и художественные считаем необходимыми —, целесообразно сосредоточиться особенно на художественно-просветительной литературе и на специально ангажированных литературных жанрах, как например, басня. С другой стороны, нас также будет привлекать исследование вопроса, до какой степени можно допустить рекреативную функцию иллюстрации, будь то в книге того же плана, или в случае, что рекреативный замысел в иллюстрации проникает как инородный и одновременно оживляющий и разнообразящий в литературные темы, которые на первый взгляд исключают рекреативный и развлекательный фактор.

Специфический характер носит отношение обоих аспектов в книгах для самых маленьких и в букварях. Буквари нельзя считать простыми учебниками — правильнее ставить их сразу же рядом с книгами с картинками для самых маленьких и стараться сблизить их с собственной книгой для детей.

Исследуя эстетические и внеэстетические аспекты иллюстрации в художественно-просветительной книге для детей, исходим из широкой функциональной шкалы иллюстрации — от чисто коммуникативной до чисто художественной. Некоторые тенденции расширить границы художественно-просветительной книги вообще подкрепляют в зависимости от текста и информационные задачи иллюстрации. Вспомним хотя бы биографические романы и их популярность среди детей и взрослых, беллетристическую и полубеллетристическую обработку исследовательских путешествий, в которых субъективная форма повествования может успешно возместить требуемую художественную форму.

Жанром исключительной общественной ангажированности является басня. Если бесчисленное количество иллюстраций в историческом развитии иллюстрации не смогло дать до сих пор ясное выражение семантическому плану басни против ее сюжетно-фабульного плана, то это отчасти результат разных возможностей слова и образа в выражении мысли. Объективное классовое исследование иллюстрации басни в ее развитии указывает на существующую безвыходность попыток создать иллюстрацию этого литературного жанра. Однако мы ни в коем случае не хотим допустить, что нравственно-воспитательный и классовый замысел басни невозможно вообще выразить художественной формой.

Что касается книг для самых маленьких, то в последнее время часто встречаемся с тем, что целевые аспекты этих книг оказываются в букварях и книгах для первого чтения. Степень естественной акцелерации детского психического развития в настоящее время послужил толчком к тому, что книги для самых маленьких расширяют сферу действия букварей, создавая промежуточное пространство, которое является несомненной составной частью собственной детской книги.

Книги для самых маленьких имеют в детском развитии такое исключительно важное значение, что этого бы хватило для их отделения, отграничения от собственной детской книги для читателя, в качестве вполне самостоятельного, детской книги для читателя равноценного литературного жанра. Из аспектов, определяющих характер книг для самых маленьких, можно назвать прежде всего детское познание действительности, аспект, направленный на развитие детской речи и языка, и аспект социализации, помогающий детям вращаться в коллектив и общество. Этими аспектами, их настоятельностью и значением для стадии дошкольного возраста ребенка, часто обосновывалась уступка художественным аспектам, хотя уже движение за художественное воспитание и еще больше за развитие художественной иллюстрации для детей в настоящее время ясно показали, что обе области аспектов никак не исключают друг друга, а наоборот, именно их сочетание идеально ведет к тому, чтобы они оба нашли полное применение.

Иллюстрации букварей и книг для первого чтения представляют единое целое с текстами и их нельзя считать просто эстетически важными сопровождениями. Они открывают ребенку дверь в свет, открывают перед ним мир и собственное место ребенка в этом мире, вводят ребенка в систему коммуникации людей. Ребенок должен не только познавать смысл образного сопровождения, но он должен пополнять его со своей точки зрения, вместе со словом формировать его в высшее целое. Важнейшее значение в усвоении ребенком иллюстрации имеют анализ, синтез и способность к реорганизации; иллюстрация призвана воздействовать на поведение ребенка в коллективе, содействовать развитию его трудовых навыков.

Об иллюстрации сказки можно было бы утверждать, что она в самой чистой форме иллюстрации направлена на детские чувства и фантазию в качестве эстетического импульса. И все же с точки зрения начинающих детских читателей эта иллюстрация является носителем функций, тесно связанных с развитием речи и познания, с развитием всей психики ребенка.

Из интересной книжки франкфуртского института профессора Додерера („Bilderbuch und Fibel“) мы узнаем о попытке иллюстрировать букварь рисунками детей. Немецкий букварь „Bunte Welt“ вышел с иллюстрациями двенадцатилетних и четырнадцатилетних детей. Елена Вилл-Бейерманн, обосновывая эти иллюстрации, говорит о важном факте, что дети создают иллюстрации для детей, и об отборе иллюстраций, в процессе

которого из сотен детских рисунков составлялся цикл иллюстраций для букваря. В этом отборе также своеобразно переплетаются собственные эстетические аспекты с аспектами ясности, юмора, стремления побудить ребенка заняться рисованием.

Несколько следующих цитат свидетельствует о том, что сами иллюстраторы детских книг осознают свою ответственность за эстетические и внеэстетические функции иллюстрации:

„Своими иллюстрациями я хочу усиливать способность ребенка переживать и одновременно установить ее степень . . . Также интеллектуальные импульсы можно несомненно подкреплять и подхватывать образом . . . Необходимо интегрировать наш промышленный мир, в котором мы живем — однако нельзя засыпать его ресурсами“. (Гельга Айхингер).

„Мои приключения должны также содержать нравственные назидания. В некоторых эти назидания просты и явны, в других приходится их с трудом формулировать. В их основе не всегда лежит только предостережение, которое можно выразить несколькими словами. Чаще мои приключения предназначены для того, чтобы толкать на путь к познанию, устранять предрассудки. Быть может, их нравственные назидания невозможно выразить фразой, но замысел явно моральный“. (Лео Лиони о книгах, которые он сам пишет и иллюстрирует.)

„Так же, как в народном искусстве, здесь играет (в иллюстрации для детей, прим. автора) исключительную роль фантазия. Ребенка не шокируют даже самые смелые, самые фантастические и самые неожиданные мысли и формы. Он сразу же готов принять их и думать о них. Разве ребенок не является тем идеальным обозревателем изобразительного искусства, о котором мечтает художник?“ (Алг. Степонавичиус)

„Будучи другом Ярослава Гашека, он так же умел бороться со злом и фальшивым лоском мешанского общества. Его перо карикатуриста немилосердно вскрывало ошибки тогдашнего общества и времени. Даже сегодня распознаем в его рисунках хорошего и справедливого человека, мы всегда знаем, с кем мы „имеем дело“. (Алена Ладова о творчестве своего отца Йозефа Лады.)

Эти формулировки лишь дополняют художественное кредо иллюстратора — эстетический аспект всегда остается основным. Иллюстрация имеет значение художественного средства, ее высшая цель — это полная человечность. Метко об этом говорила на третьем Биеннале Элла Ганкина.

Конкретные примеры иллюстрации в книгах для самых маленьких, и еще лучше, динамический процесс развития иллюстрации в наших журналах для самых маленьких детей и для самых юных читателей (чешские журналы „Слуничко“ и „Матержидоушка“ и словацкие „Вчиелка“ и „Слничко“) показывают, насколько значительно и плодотворно сюда проникают юмор и комизм, как разряжение, вытекающее из гротескного понимания иллюстрации, воздействует не только на развитие психики ребенка, но оказывает положительное влияние и на отношение ребенка к картине и иллюстрации. Безусловно, оно

помогает расширять терпимое отношение ребенка к новым художественным средствам.

Среди публикаций, предназначенных для детей, детские журналы, по всей вероятности, представляют наиболее благодарную почву для изучения разных целевых и функциональных аспектов, следовательно, и для изучения эстетических и внеэстетических аспектов иллюстрации. Чтобы успешно выполнять свои задания, детский журнал должен давать детям широкую шкалу импульсов, сведений и действий, чтобы как можно больше детей на их основании могло развивать свои собственные интересы. Естественно, этой широкой шкале отвечает и многообразие иллюстраций и их аспекты. Детский журнал — будь то для читателя или для самых маленьких детей — представляет как бы параллель школьной воспитательно-просветительной деятельности. Можно было бы сказать, что он имеет к ней такое же отношение, как вольный комплекс видов и форм самодеятельной внеклассной или же внешкольной работы.

Из образовательных аспектов, применяемых в детских журналах и отражающихся неизбежно в их иллюстрациях, особое значение имеют развитие творчества и фантазии, упражнение наблюдательности и зрительной памяти, возбуждение интереса к игре, детское состязание и детское изобразительное творчество, многообразный аспект, направленный на развитие детского языка и другие. Факт, что в детском журнале рядом встречаются разные приемы и стили иллюстрации, оказывает влияние на художественный вкус детей, воздействуя обратно и на само иллюстрационное творчество. В некоторых прошлогодних номерах журнала „Матержидоушка“ появились иллюстрации даже двенадцати иллюстраторов, не считая детских рисунков и картинок, эскизов к играм и деятельности и образцов обложке новых детских книг. Таким образом, детский журнал становится своеобразным смотрам иллюстрационного творчества, что, несомненно, оказывает влияние на заимствование и обобщение и, наоборот, на исключение некоторых приемов в иллюстрации.

В свое время я констатировал, что в определенный период времени в детском журнале начинает господствовать тот или иной иллюстрационный стиль, творческий принцип, например, гротеск и юмористическая гипербола, что здесь начинают отчетливее, чем где бы то ни было в другом месте, проявляться и различия в общей установке между иллюстраторами мужчинами и женщинами. Именно в „Матержидоушке“ и „Слуничко“ возникли и нашли себе применение две формы иллюстрации, в которых художественно-эстетические и внеэстетические аспекты очень выразительно скрещиваются и проникают. Это так называемое „Картинное чтение“ и цикл иллюстраций Иржи Калоусека на темы образов по чешской истории. „Картинное чтение“ основано на сочетании написанного текста и миниатюрных картинок, дополняющих текст. Поскольку не всегда легко заменить картинку соответствующим названием и словом, здесь упражняется рассудок, суждение и способность быстро реагировать. Сочетание

рукописного или печатного шрифта с вложенными картинками производит сильное эстетическое впечатление — это, собственно, впервые, когда дети встречаются с таким синтезом двух форм средств коммуникации, слова и картинки, которые уже сами по себе имеют эстетические качества. Юмор, сопровождающий текст и художественную концепцию „Картинного чтения“, является как рекреативным, так и образовательным фактором, образуя при этом одну из основных категорий эстетичности.

Цикл иллюстраций Калоусека не заключает в себе черты комиксов — главы из нашей истории представляют слишком серьезную тему для того, чтобы стать содержанием комиксов, которые, кроме того, в наших культурных условиях даже не привились. Художник все же не побоялся совместить эстетическую категорию возвышенности и величественности, которая характеризует отношение народа к своей истории, с пониманием юмористического гротеска. В процессе выхода цикла Иржи Калоусек продолжал углублять свое выражение, достигнув, наконец, эмоционально-впечатляющего выражения, в котором черты юмора вызывают в зрителе чувство интимности: эта черта интимности лишает величественность истории ее

некоторого холода и отдаленности. Несомненно, иллюстрация детских журналов представляет благодарное поле для изучения иллюстрации, и поэтому ей необходимо в будущем уделять больше внимания.

Основная тема настоящего симпозиума открывает широкий простор для осознания и освещения еще и других проблем: вопроса об отношениях эстетических и внеэстетических аспектов в нашей и зарубежной иллюстрации для детей, вопроса, как взрослый и детский читатель осознает эстетические, художественные и внеэстетические аспекты иллюстрации, как он принимает некоторые стили иллюстрации в разных жанрах иллюстрации и как он с ними соглашается, вопроса о месте и пределах творческого эксперимента с точки зрения сочетания обоих аспектов и проч. Тема симпозиума имеет то преимущество, что она не исчерпывается единственным взглядом и отдельным выступлением, но даже не может быть исчерпана общей суммой выступлений в своем временном ограничении. Поэтому и настоящую тему симпозиума давайте считать заданием по дальнейшему исследованию и дальнейшей работе.

ЭЛЛА
ГАНКИНА
 СССР

К ВОПРОСУ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ И СОЦИАЛЬНЫХ АСПЕКТАХ ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЕТСКОЙ КНИГИ

Я хотела бы вкратце изложить принципиальную позицию советской делегации, ее взгляд на тему нашего симпозиума: „Эстетические и внеэстетические аспекты иллюстрации детской книги“.

Мои товарищи, советские художники и критики, которые, как и я, представляют здесь Союз художников СССР, — намерены поставить перед уважаемой аудиторией некоторые наиболее существенные с нашей точки зрения проблемы, вытекающие из этой общей постановки вопроса.

Прежде всего, наша точка зрения предполагает специфические связи, а не противопоставление и не изолированное рассмотрение тех и других аспектов детской иллюстрации.

Речь идет не только о том, что, например, аспекты познавательные и этические, нравственные, в которых естественно рассматривать иллюстрацию как активное средство воспитания личности ребенка, — существуют неразрывно с аспектами собственно эстетическими.

Точно так же, для нас нет сомнения в том, что иллюстрация как произведение искусства изобразительного и особая часть искусства книги, не может рассматриваться вне аспектов психологических, социологических и даже производственно-технических.

Мы аспектируем в общей постановке вопроса другое, а именно: то, что сами по себе эстетические аспекты иллюстрации детской книги включают в себя целый ряд моментов, лежащих, казалось бы, вне начал чистой художественности.

Высказывая соображения по поводу соотношения эстетических и внеэстетических начал в искусстве для детей, мы исходим, разумеется, из собственного исторического опыта и отнюдь не склонны навязывать его кому-либо. Только так я прошу уважаемых коллег отнести и к моему выступлению.

Для нас самым существенным из всех возможных эстетических аспектов является рассмотрение иллюстрации детской книги как неотъемлемой части изобразительного искусства и, стало быть, всей художественной культуры в целом.

В нашей стране это достаточно привилегированное положение детской иллюстрации и именно такое отношение к ней государства, педагогической науки, искусствоведения и художественной критики сложилось давно. Именно этот эстетический аспект, в появлении которого немалую роль сыграли, как известно, сами художники и писатели, поднявшие литературу и детскую книжную графику на уровень высочайшей художественности, — повторяю — именно этот аспект в конечном счете способствовал и способствует сейчас утверждению художественного своеобразия и общественной значимости иллюстрированной книги для детей как особого художественного жанра.

В результате — детская иллюстрация наравне с другими видами и жанрами изобразительной пластики развивается в общем идейно-стилистическом русле советской культуры и в лучших образцах является столь же значительным памятником изобразительного искусства своей эпохи, сколь, например, станковая живопись или графика.

Нетрудно понять, что подобная квалификация несовместима с второстепенным назначением иллюстрации в детской книге. Она исключает какие бы то ни было коммерческие влияния на ее характер, на пути развития, делает ее независимой от случайностей вкуса и моды, создает то постоянство художественного критерия, или тот уровень художественности, вне которого немислимы общественная жизнь иллюстрации, ее практический выход к зрителю — взрослому и ребенку.

Мы полагаем, что взгляд на детскую иллюстрацию как на большое искусство естественно укрупняет ее социальную

значительность, усиливает и государственную и общественную потребность в ней.

Однако, социальный аспект не является в данном случае только следствием естественных качеств жанра.

Мы считаем, что социальное начало, заложенное в детской иллюстрации как во всяком искусстве, отвечает характеру психологического строя формирующейся личности, особенностям восприятия мира самим ребенком.

Вот почему работа иллюстратора детской книги должна отвечать не только высокому уровню художественности, но и высокому уровню социальных задач своего времени.

Утверждая это, мы опираемся именно на эстетические факторы детской психологии, полагая, что сам процесс познания детьми окружающего — есть глубоко творческий процесс. Я имею в виду то известное обстоятельство, что формы или способы восприятия ребенком действительности, в том числе и с помощью литературы и искусства, — столь же творчески активны, сколь детские способы и формы отражения и выражения действительности в игре, в поэтическом, музыкальном или изобразительном творчестве. И от того, как только пользуется этой детской активностью художник, зависит, в конечном счете, общественный результат искусства для детей.

Я подчеркиваю этот творческий момент, чтобы обратить ваше внимание на значение эстетического фактора в воспитании детского мышления, формирующегося детского сознания, в том числе — сознания гражданского, общественного. Уже в самом восприятии ребенком жизни (на первых порах стихийно, а затем — сознательно) совершается акт эстетизации реальности, который обусловлен врожденной человеческой потребностью в красоте, стремлением к совершенству и к идеалу. Историки искусства достаточно ясно представляют себе, что художественное — это всегда поиски социального совершенства, социального идеала.

Ребенок мыслит и познает мир образно, непосредственно и цельно.

Интуитивно, но убежденно создает свою эстетическую оценку действительности, иногда не отделяя ее от оценки нравственной и социальной.

В игре и творчестве ребенок ощущает себя героем, выявляет

и реализует свою способность к подражанию высоким образам нравственности и красоты, воспринятым из литературы и искусства, свою сопричастность к миру и делам взрослых, к идеям общества, в котором живет.

Вот почему и в первых своих сознательных творческих проявлениях ребенок — потенциальный член общества, потенциальный гражданин. Его эстетика — это, если угодно, — общественная эстетика, его нравственность — это общественная нравственность, а его пристрастия — это социальные пристрастия, неотделимые от эстетических пристрастий.

Конечно, своеобразный социальный пафос детства, ощущение ребенком коллективного начала жизни, основ общественного сознания, возникает только на индивидуальной и чисто эмоциональной, а не рациональной основе. Именно в этом и заключены точки схода детского восприятия и большого искусства, обращенного к ребенку.

Иллюстраторы и писатели, стоявшие у истоков нового жанра советской художественной книги для детей и юношества, совершили поистине революционный переворот во взглядах на искусство и на ребенка, когда сделали иллюстрацию средством открытия детям социалистических идей.

Но ведь им это удалось именно потому, что они опирались на тончайшее понимание психологии детского восприятия, на понимание цельности эстетического и этического, индивидуального и общественного — в отношении самих детей к миру.

Не следует, конечно, думать, что мы хоть в какой-то степени склонны возлагать на самих детей эстетические и социальные функции освоения действительности искусством.

Бесспорно, что художнику принадлежит здесь почетная и ответственная роль ведущего. От его гражданской мудрости зависит умелое и верное направление художественного и социального инстинкта ребенка, так же, как от эстетической полноценности искусства, которое создается для детей, зависит, в конечном счете, возможность успешного претворения в детском сознании гуманистических идей вообще — в идеи социального гуманизма.

ВИЛИЯМ
ДУБРАВСКИ
 ЧССР

К ВОПРОСАМ СТРУКТУРЫ И ДИНАМИКИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ И ВНЕЭСТЕТИЧЕСКИХ АСПЕКТОВ В РАЗВИТИИ ИЛЛЮСТРАЦИИ К ДЕТСКОЙ КНИГЕ

Проблематика иллюстрационного творчества все чаще становится центром внимания не только специалистов, но и широкой общественности. Положительную роль здесь играет не только международный смотр иллюстраций к детским книгам БИБ, но и международный симпозиум, во время которого можно обсудить проблематику иллюстрационного творчества более глубоко и специфицированно.

Выяснение назначения и задач иллюстрации дело очень важное, а воспитание молодого поколения нам также далеко не безразлично. Оперативность и применимость теоретических заключений, избегание опрочетчивых суждений — вот тенденции каждого человека, который хочет дать детям лучшее из того, что он создал. Проблематика иллюстрации к детской книге очень жива, и поэтому нельзя давать ей преждевременную оценку и делать опрочетчивые выводы. Каждый из нас чувствует, что восприимчивость ребенка не имеет преград, она проникает глубоко и последствия в формировании характера прочные. Воздействие иллюстрации выразительнее еще и потому, что оно не выражено словами разных замкнутых суждений, а наоборот, от ребенка ожидается гораздо более глубокая реакция, подсознательная, выраженная лишь в результате — ребенку или нравится предложенная книга, или он отвергает ее. Факт, что иллюстрация в раннем возрасте играет первостепенную роль в усвоении книги, лишней раз подчеркивает необходимость подхватить и развивать образное воображение. Следовательно, ее нельзя считать служителем словесного выражения, снижаемого иногда лишь на излишнее умножение фактографических описаний. Важную роль здесь играет доступность иллюстрации для творческой фантазии, а также ее доступность по направлению к великим положительным целям, любви, радости и счастью. Таким образом, перед иллюстратором открывается широкое поле

возможностей воздействовать на чуткую душу ребенка. Заронить зерно в это поле — дело очень ответственное, которое имеет для общества принципиальное значение. Также выбор и оформление идеалов должны гармонировать с целями общества, чтобы мечты детей, когда они начнут их реализовать в зрелом возрасте, помогли двигать общество вперед.

Значение эстетических аспектов в развитии иллюстрации к детской книге меняется в корреляции с внеэстетическими аспектами в рамках такого членения, которое доходит до самих структурных основ иллюстрации детской книги. Хотя чаще всего принимают во внимание художественный аспект иллюстрации, прежде всего с точки зрения специфического развития художественного чутья, которое в сравнении с другими точками зрения часто принижают, — это не означает, что он не содержит специфических элементов в сопоставлении с так называемым свободным художественным выражением. Существует много методов для разграничения этих элементов. И если мы сегодня выбрали диалектическое отрицание эстетических и внеэстетических аспектов, то, естественно, нельзя ожидать, что на все вопросы будет получен ответ. Однако мы считаем, что на сегодняшнем уровне обширного, узко специализированного анализа частных вопросов, обсуждения главных вопросов может принести много положительного.

Мы считаем также, что с точки зрения структурности как эстетических, так и внеэстетических аспектов в области иллюстрации детской книги главную роль играет художественно-эстетический аспект, который становится главным носителем невербальных познавательных (гносеологических), но и других компонентов. О его чувствительности свидетельствует уже и то, что первоначальную свежесть фантазии сохраняют лишь немногие индивидуумы. Этот аспект тесно корреспондирует с комплексным

выражением личности в подходе к свету, характеризуясь специфической чувствительностью, которая лишь свободно корреспондирует с вербальной чувствительностью. Естественно, что в литературно-художественных эстетических отношениях существуют многие связи, взаимные уступки и конфликты, как в образах устойчивых и описанных, которые соответствуют квантификации развития симбиоза письма и картины, начиная с средних веков до наших дней, так и в образах, которые не нашли точного описания своих отношений в цельном художественном изображении. Художественно-эстетический аспект потом принимает новые формулировки в содействии с типографией, оформлением книги, отбором и обработкой материалов и другими аспектами из области прикладного искусства. Эти отношения могут варьироваться, автор может прибегать к свободному художественному выражению, а также использовать разные сферы прикладного искусства. Общеизвестно, что такой симбиоз очень живой и плодотворный с точки зрения развития книги, как прекрасного эстетического объекта, что под „графическим оформлением“ книги скрывается специфическая художественная работа, незаменимая в конечном воздействии. Этот раздел можно заключить словами Додерера: „Эстетическое образование сегодня — это не только литературная эстетика“.

Если указание на эстетические аспекты иллюстрации к детской книге охватило широкую шкалу восприятия книги как прекрасного объекта, начиная с аспектов художественных, литературных и кончая аспектами прикладного искусства и отбором материала, то в более широких рамках философии искусства очень важна сеть отношений этических и эстетических. Этика, этот главный принцип в обобществлении человека, является основным стержнем его стремлений. Она не представляет лишь неподвижную цель, которой можно добиться разными формами и укладом жизни, она сама представляет синоним полной жизни. Выражением ее полноты является и одно из самых старых и глубоких чувств — чувство прекрасного, которое в детской душе занимает прочное место. Его трудно выразить и оценить, потому что его переживает вся личность ребенка. Прекрасна мысль Эллы Ганкиной, согласно которой иллюстрацией для детей надо стремиться к миру и счастью на земле. Из отношений этических и эстетических аспектов, таким образом, вытекает одна из основных целей — потребность в внутреннем развитии и углублении человеческих качеств и отношений между людьми.

Однако необходимо учитывать ее диалектический противоположный полюс, отношение эстетики и гносеологии в специфическом развитии художественной чувствительности, в развитии познания художественных качеств как выражения душевной и жизненной среды человека, которого невозможно

заменить методами науки и литературы. При данных обстоятельствах можно сохранить при жизни, и даже наоборот, развить эту область в комплексе человеческих потенций. Область художественного чувства, мышления и оценки, при помощи которой человек переносится в визуальный мир, оказывая обратное влияние и развивая чувство визуальной гармонии и восприимчивости.

Кроме эстетических, этических и гносеологических аспектов, следовательно, в общем аспектов философии искусства, в развитии иллюстрации детской книги важную роль играют педагогические аспекты в тесной связи с аспектами психологическими. Немалую роль играют также аспекты коммерческие. Если педагогические и психологические аспекты оказывают глубокое влияние на формирование личности ребенка, коммерческие аспекты благодаря развитию типографии и типографской промышленности все больше теряют свое значение. Это относится в первую очередь к социалистическому обществу, где закон рынка и потребления не побуждает к созданию халтуры и где можно в этом отношении добиться самых хороших результатов.

Гармоническое развитие ребенка все больше выступает на передний план во всемирном развитии. Об этом свидетельствует также усиленный интерес к иллюстрации детской книги. Важно только использовать эти благоприятные обстоятельства, чтобы они содействовали достижению хороших результатов в развитии нашего нового поколения. Поскольку это касается главным образом детей школьного возраста, необходимо учесть именно педагогические аспекты. При помощи иллюстрации можно повысить интерес к учебникам, сказкам или другой литературе, необходимой для этого возраста. Иллюстрация в книге станет не только отдыхом, а прежде всего местом сосредоточения и более глубокого знакомства с миром книги, с миром литературной фабулы, с миром оптической красоты. Красоты, которая характеризуется размахом фантазии при одновременной концентрации сил и внимания.

Смысловая полнота хорошей иллюстрации позволяет со всех сторон заглянуть в вопросы функциональности иллюстрации. Все указанные основные компоненты, а также их специфический актуальный частичный разбор в том или ином случае, в своем взаимодействии становятся мерилем откровенности и смысловой поливалентности иллюстрации в рамках возможной интерпретации текста и человеческих отношений. Это мерило способности самообогащения и постоянной актуализации в постоянно меняющихся условиях определяет жизненность иллюстрации, глубину и актуальность выразительных модальностей, степень и значение положительных достижений, предназначенных для общества.

ДИМИТРИЙ БИСТИ СССР

О СОВРЕМЕННЫХ ПРОБЛЕМАХ КНИГИ ДЛЯ ЮНОШЕСТВА

Проблемы создания книги для юношества включают в себя несколько аспектов: социальный и эстетический, связанные с формированием и эстетическим образованием будущих граждан страны. Они обуславливают принципиальную позицию художника, подход к оформлению и иллюстрированию произведения, выбор его пластической реализации.

Жанр книги для детей младшего возраста родился в нашей стране в первое десятилетие после Октябрьской революции. В этом заслуга поэта Самуила Маршак и художника Владимира Лебедева, объединивших в работе над книгой для маленьких детей художников разных индивидуальностей, различных творческих почерков. С тех пор книга с яркими иллюстрациями, хорошо изданная, вошла в жизнь детей. Этот жанр существует и развивается по сей день — иногда с большим, иногда с меньшим успехом. В 1930 году Луначарский писал: „Мы создали прекрасную детскую книгу, в которой графика, иллюстрация играют главную роль.“ И дальше: „Наша графика получила . . . огромный детский книжный заказ, детский иллюстративный заказ“.

Книге для детей старшего возраста повезло гораздо меньше: лучшие художники работали над иллюстрациями для маленьких, им уделялось преимущественное внимание (наряду с книгой для взрослых). Бурное развитие страны, ликвидация неграмотности, всеобщая тяга к знаниям требовали все большего и большего количества книг: из-за книжного голода какое-то время книга (с иллюстрациями) для подростков была пасынком в ряду других изданий. Ее иллюстрировали от случая к случаю. Конечно, здесь были и успехи — работы Николая Лапшина, Николая Тырсы, Алексея Пахомова, Бориса Дехтерева, — но это единичные явления, не выросшие в большой жанр, подобно книге для маленьких.

Сегодня проблема книги для юношества — самая актуальная

и острая среди всех вопросов, связанных с оформлением и иллюстрированием книги.

Современный человек сталкивается в повседневной жизни с огромной информацией, идущей по многочисленным каналам: он окружен ею со всех сторон — радио, кино, телевидение, журналы, буклеты засыпают его популярными сведениями. Бешеный темп жизни захлестывает, не дает сосредоточиться, человек почти не бывает наедине с самим собой.

Как реакция возникает стремление к уединению, большую роль начинает играть общение с нетронутой природой. С этими факторами связано и новое значение книги, рожденное временем: она помогает сосредоточиться, собраться, приучает к раздумью, требует внимания и размышлений. Серьезная книга — антипод массовой буржуазной культуре, она способна отторгнуть человека от этой „культуры“, в которой все обесценено и сведено к доступному среднему уровню. Может быть, именно это отторжение молодого человека от массовой культуры, „общества потребления“ и является главной целью издаваемой литературы, а значит и искусства (включая сюда иллюстрацию) и, в конечном счете, — книги. Я говорю о книге, как она существует в нашей стране, — она несет в себе духовное начало, и влияние ее на людей, приближение их к достижениям человеческой мысли, огромно.

В результате акцелерации изменились и сместились возрастные границы. Развитие детей протекает быстрее; на несколько лет раньше знакомятся они с наукой, техникой, литературой и искусством. И здесь большую роль играет книга: ведь воздействие радио и телевидения довольно кратковременно, а книга с иллюстрациями, которые привлекают к ней внимание, заставят ее читать — постоянная непреходящая ценность. Тем важнее и нужнее привить подросткам любовь к книге, чтению.

Здесь не место искать объяснений, хотя они, наверное, существуют в области социологии и педагогики, но я хочу обратить внимание на один факт: да, в убаюкивающем темпе жизни дети развиваются раньше и быстрее, они больше знают в том возрасте, когда их родители были менее „образованы“. Но в них, как это ни странно, развивается инфантилизм. Я хочу обратиться с вопросом: нужно ли поддерживать этот инфантилизм или стараться помочь детям избавляться от него?

Из-за вакуума в юношеской литературе человек, подрастая, от детской книги обращается непосредственно ко взрослой. Наш долг, помочь избежать стрессового влияния жизни, дать подростку орудие большого духовного содержания и большой нравственной силы.

Привыкшие к красивой художественно оформленной книге с рисунками, дети, становясь старше, сталкиваются с явлениями невысокого художественного вкуса. Чтобы они не утратили интереса к искусству, нужны книги иллюстрированные и изданные на уровне подлинного искусства, а ни в коем случае не суррогаты его. В тот ответственный момент, когда человек формируется как личность, когда формируются его нравственные идеалы, иллюстрация занимает ничтожно малое место в его повседневном окружении. Объяснить это можно целым рядом причин. Говорят о том, что иллюстрация для детей старшего возраста, по существу, идентична „взрослой“. Мне кажется, пора всерьез подумать о специфике иллюстрации для младшего, среднего и старшего возраста, выяснить, какова разница в подходе художника к иллюстрациям одного и того же произведения, рассчитанным на людей разных лет.

Попробуем представить, как надо иллюстрировать книжку Маршака „Пожар“ для маленьких, десяти-двенадцатилетних детей и взрослых, учитывая возрастную способность понимать и усваивать литературный материал.

Ребенок в раннем возрасте способен воспринимать не события и не связь их, а отдельные, поражающие его взгляд и воображение детали, — знакомые или неизвестные ему, но особенно выразительные и сразу запоминающиеся. Он „знает“ знакомые предметы. Поэтому в рисунках к „Пожару“ можно нарисовать каску пожарного, более сложную по форме каску брандмейстера, пожарный насос, автомобиль, кошку, оставшуюся в горящем доме, и т. д. Это заставит ребенка откликнуться на выдумку художника, сделать ее понятой, „своей“. Рисунки помогут прочитать и запомнить текст, узнать о мире что-то новое, и при встрече с людьми и предметами в жизни радоваться им как старым знакомым.

Если иллюстрировать эти стихи для десяти-двенадцатилетних детей, которые уже интересуются событиями, действием, то задача заключается в том, чтобы показать им „обещающий радость спектакль“ (Маршак). Художник должен думать о том, чтобы связать отдельные явления: как загорелся дом, как к нему спешат пожарные на лошадях или автомобилях, как они работают,

разматывая шланги, ломают стены, чтобы преградить дорогу огню, как один из этих смельчаков лезет в окно горящего дома за кошкой. Дети будут воспринимать уже отдельные эпизоды действия, ставить их в ряд друг с другом. Маршак говорил о том, что надо „дать детям веселую и героическую игру в пожарных“.

И, наконец, — трактовка этих стихов для взрослого читателя: на первый план выступает драматическая сторона происшествия — потеря дома, люди, оставшиеся без крова, иногда даже — их гибель, короче говоря, художник должен изобразить сущность явления, в данном случае — трагическое начало.

Мне кажется, этот упрощенный пример помогает выяснить суть дела. Ведь иллюстрирование книг для детей разного возраста влечет за собой новое осмысление содержания, различный подход к трактовке произведения. Очень важно найти точные пластические средства для выражения цели литературного произведения. Конечно, я имею в виду произведение, содержащее литературный образ с большим подтекстом, допускающее многоплановое толкование.

Жизнь богата и разнообразна, и литература не может ее охватить. Но есть вопросы, мимо которых она не должна пройти: вечные проблемы добра и зла, нравственные и этические идеалы. Все эти принципы усваиваются постепенно, и чем раньше человек воспримет их и научится определять собственное отношение к каждому явлению, с которым он сталкивается в жизни, тем лучше. Готовить к многообразным сложным проблемам жизни человека надо с юности, и здесь особенно велика роль литературы, книги. Часто общаясь в детском возрасте с сентиментальной детской книжкой — сказкой, примитивно-повествовательной литературой — наши дети затем переходят к литературе с серьезными жизненными, моральными проблемами. Чтобы облегчить им этот переход, необходима книга для подростков, которая поможет формированию взглядов человека. Она должна подготовить также и умение читать иллюстрации — от простого толкования литературного произведения художником вести к ассоциативному мышлению и пониманию более сложных пластических решений.

Еще один важный вопрос: научно-техническая революция стимулировала интерес к проблемам науки и техники. В связи с этим в невероятных масштабах увеличился выпуск научно-художественной, фантастической и научно-популярной литературы. Этой области надо уделить максимум внимания, средств, привлечь к ней художников — иллюстраторов, художников—конструкторов книги, фотографов, ученых и инженеров. В этих книгах надо использовать весь арсенал изобразительных средств, которыми пользуются современные художники (рисунок, фотография — цветная и черно-белая, чертеж, репродукция и т. д.). Особое значение в них приобретает конструкция. В отличие от художественной книги здесь надо учитывать целый ряд факторов. Романы, повести, рассказы, стихи читают все. К научно-популярной литературе у маленького читателя надо возбудить

интерес. Огромную важность приобретает облик книги, поэтому, создавая ее, художник обязан считаться с возрастом, знаниями, любознательностью, психологией и многими другими. Только тогда конструкция книги будет отвечать ее задачам.

Еще надо обязательное условие книги для юношества вообще — активное использование цвета. В свое время Фаворский говорил: „Книга для взрослых может быть и ценной и никакой, а детская книга должна быть качественной в материале, должна быть праздничной и имеет право быть роскошной“. Для создания эстетического облика книги необходимо использовать все возможности художника и современной полиграфии.

В книге ребенок впервые сталкивается с иллюстрацией как видом изобразительного искусства, она подготавливает его к восприятию станкового искусства. Ведь познать произведение искусства — значит войти в его духовное пространство, основанное на применении различных пластических принципов. Эти пространственные ощущения разнообразнее и доступнее в организме книги, так как сама она — пространственный предмет в пространстве. Пластический ход в ней может быть самым разным, но главное, что должен учитывать художник, — разворот ее пространства и в то же время — цельность ее как законченного объекта. Эль Лисицкий писал: „Контраст переворачиваемых страниц должен двигать нас... Книгу стройте, как тело, движущееся в пространстве и времени, как динамический рельеф, в котором каждая страница — поверхность, несущая формы, и при каждом повороте — новое пересечение и новая фаза единого строя“. Когда заходит речь о книге для детей, то тут возникают еще дополнительные моменты: впервые сталкиваясь с книгой, ребенок воспринимает „переворачивание страницы как целое событие“ (Фаворский). Переворачивание страницы открывает новые сложные

и многозначные пространственные возможности в книге перед художником и приобщает к их познанию читателя. К тому же и литература пространственна, хотя в другом смысле — в своем временном развороте. Овладение пространством книги облегчает понимание произведений живописи, графики и скульптуры, требующих для восприятия определенных навыков.

Нам представляется существенным рассматривать книгу для детей и юношества (впрочем как и книгу вообще) в качестве неотъемлемого фактора эстетически организованной среды человека. Этот фактор и материален и духовен одновременно, и оба эти аспекта необходимо настойчиво направлять к единой цели — социально-гуманистическому воспитанию подрастающего поколения.

Отсюда — последний момент, на котором я задержу ваше внимание: необходимость серьезного эстетического воспитания и образования в средней школе. В нашей стране в этом году начнется в ряде школ преподавание изобразительного искусства по новым программам, которое даст возможность разъяснить его принципы, познакомить с разным подходом к познанию мира образными средствами искусства, возбудить интерес к самым разным творческим манерам, которыми художники выражают свое понимание изображаемого и отношение к нему.

Мне представляется это необыкновенно важным и в связи с обсуждаемыми нами вопросами о развитии детской книги. Так же как и книги, преподавание изобразительного искусства поможет будущим поколениям войти в мир высокой духовности, где царят гармония и красота, — в мир большого искусства, несущего общечеловеческие гуманистические ценности и служащего творчеству всего светлого и передового.

ИЕРОНИМ
ФЛОРЕК
 ЧССР

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ КАЧЕСТВО ФОРМЫ КАК ЭЛЕМЕНТ ВЫРАЖЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО АСПЕКТА

Эстетический аспект объективно существующих явлений или импульсов, стимулов, чтобы выразиться психологически более адекватно, относится, по всей вероятности, к неотъемлемым взглядам человека на среду, в том числе и на самого себя. Его можно рассматривать в одной плоскости с такими взглядами, как например, гносеологический аспект, представленный познанием или правдой, а также этический аспект, представленный хотя бы до известной степени добром, или другие аспекты. Названные аспекты иногда очень трудно отличить. В разных контекстах они приобретают разное значение. Не подлежит сомнению, что без их применения немислимо всестороннее развитие человека, главным образом в период его относительно самой большой способности формироваться.

На такой философско-спекулятивной платформе можно было бы развертывать и собственную проблематику. По многим соображениям мы однако отдадим предпочтение, может быть, менее поэтическому, но, по нашему мнению, все же более объективному взгляду на предмет исследования. Можно предполагать, что читатель хотя бы поверхностно знаком с проблемами эстетики. Более редко мы осознаем, что соответствующая литература значительно субъективистическая. Этим мы не затрагиваем ее правдивости. Однако в большинстве случаев она лишена атрибута научности. Основой нашего взгляда являются экспериментальные данные. Это дает возможность повторить эксперимент и сопоставить результаты. В настоящем исследовании мы определенно предпочитаем данные, полученные экспериментальным путем, взятые из литературы, или же собственные, причем употребляем психологическую или кибернетическую терминологию.

С первого взгляда может показаться, что разбираемая нами проблематика мелочная и незначительная, чуть ли не атомистическая.

Чтобы ослабить такое впечатление, необходимо заметить, что настоящая проблематика является частью объемистого исследовательского проекта „Восприятие, интерпретация и создание художественных произведений“. Отдельные части реализуются Высшей школой изобразительных искусств, Институтом экспериментальной психологии САН и Словацким Политехническим институтом в Братиславе. Над проектом работают уже почти десять лет. Частные результаты впервые появились в печати в этом году (Флорек, 1973, а, б).

Введение

Учитывая основную тему теоретической части БИБ '73, мы будем говорить исключительно об эстетическом аспекте импульса и эстетическом подходе к импульсу, точнее сказать: только об одном из моментов этого подхода. Однако необходимо добавить, что уже в упомянутых (гностическом, этическом, эстетическом), а также в других подходах, субъективность индивидуума представлена неравномерно. Наиболее объективен, пожалуй, гносеологический аспект; постоянная конфронтация, вытекающая из практики, заставляет корректировать неточное или даже неправильное отражение реальности. Другие аспекты открывают более широкий простор для проявления субъективности. Но в известном смысле можно в них добиться более эффективных результатов в воспитательной работе. Следовательно, допускаем, что эстетический аспект в значительной степени заучен и как таковой легче поддается модификации.

Наряду с неопределенностью эстетики, одного из основных терминов, который мы все же употребляем, здесь налицо еще одна область неясностей и недоразумений, область эмоций или чувств. Мы считаем, что нет необходимости устанавливать различие между эмоциями и чувствами. Тема об эмоциях вызвала

столько лишних споров и среди самих психологов как, пожалуй, никакая другая, которой они интересовались. В связи с эстетикой обойти эмоции невозможно.

В общем под эмоциями подразумевается отношение человека к чему-то, к какому-то объекту в виде определенного переживания (Рубинштейн, 1967). Это такие душевные явления, в которых, по всей вероятности, наиболее выразительно проявляется субъективность индивидуума. Естественно, не все объекты вызывают в нас эмоциональные переживания. Известно, что о предметах, явлениях и деятельности можно высказать нейтральное или положительное, а также и отрицательное мнение. При нейтральном отношении не бывает эмоциональных переживаний, они становятся тем актуальнее, чем больше отходит наше отношение от нейтрального или в эмоциональном отношении нулевого положения. При этом положительное или эмоциональное переживание зависит от отношения объекта к потребностям человека и требованиям общества (Смирнов и коллектив, 1959).

И то, что называется эстетическим, существует в виде реальных признаков. Иначе об этом аспекте реальности у нас не было бы никакой информации. Но уже и из этой констатации вытекает возможность квантификации и в эстетической области. К реальным носителям качества эстетики можно отнести и форму. Графика в значительной степени, если не исключительно, имеет дело с этим признаком. В живописи выступает еще и пигмент. Во всяком случае иллюстрация без манипуляции с формой немислима. Однако мы нисколько не думаем, что в настоящем исследовании мы нашли основные истины. Наше исследование надо считать буквально лишь исследованием данной проблематики. Из сущности проблемы вытекает, что в исследовании мы производим абстракцию целого ряда важных, быть может, и каузальных связей.

Проблема

В введении было сказано, что, анализируя собственную тему, мы встречаемся с вопросом эмоциональности и формы. Их определенное взаимоотношение может выступать как составная часть эстетического аспекта. Однако сначала мы отдельно расскажем об упомянутых вопросах, а потом укажем на точки их соприкосновения, актуальные с точки зрения основной идеи.

Проблематика эмоций. В эмоциональном плане можно различать три аспекта (Вудворт, Шлосберг, 1959). Эмоциональный человек ведет себя каким-нибудь образом. Например, у сердитого человека размашистые и сильные движения, часто, не учитывая деликатности обстоятельства, он может иметь силу демона, но может не помнить себя от гнева. Далее, это *внутренние физиологические изменения*, которые проявляются, например, ускоренным дыханием, покраснением лица в проч. И наконец, для эмоций характерны *интроспективные переживания*, которые человек переживает и о которых может рассказать. Продолжительное время считали, что пестрая палитра

физиологических изменений является причиной многих переживаний. Для нашей темы наиболее актуальным является третий аспект — субъективное эмоциональное переживание.

Пожалуй, в противовес большинству основной психологической литературы мы не будем считать эмоции особыми состояниями организма; эмоции мы считаем элементом продолжения активации организма. Под самой активацией подразумевается способность реагировать. Минимум активации наблюдается у спящего человека, который почти не реагирует на стимулирование, состоянием нулевой активации можно считать скорее смерть, чем сон. Определенная степень активации наблюдается во всех видах бодрого состояния. Понятие эмоции можно, таким образом, сочетать с более высокими и самыми высокими реактивными состояниями, которые в сравнении с минимумом, находятся на обратном конце преемственности активации. Необходимо осознать, что активация не всегда и полностью исчерпывается эмоциональностью.

Некоторые участники или читатели материалов БИБ '67, может быть, помнят о программе, которую в свое время приводил Рудаш (1972). В задуманном лабораторном исследовании он хотел тогда, кроме прочего, применить метод психогальванического рефлекса для измерения возникновения и интенсивности эмоциональной реакции на представленное художественное произведение или иллюстрацию. В основном неплохой замысел ослабляла уже исходная идея, согласно которой психогальваническая реакция измеряет эмоциональное переживание. Между тем психогальваническая реакция, согласно современной литературе правильнее кожно-гальваническая реакция или электропроводность кожи, является скорее проявлением активации организма. Эксперименты этого плана (Вудворт, Шлосберг, 1959), не подтверждают, что амплитуда кожно-гальванической реакции отвечает интенсивности эмоции. Следовательно, активность — это более широкое понятие, чем эмоциональность. Точно так же можно и другие психофизиологические функции считать возможными показателями активации организма (показатели функционирования сердечно-сосудистой системы, дыхания и др.).

В активирующих состояниях на уровне эмоциональных переживаний, или коротко, в эмоциональных состояниях, существует определенная организация и дифференциация. Она является специфической, потому что образует определенную схему по-разному активированных органов и систем организма, являясь одновременно всеобщей, так как оказывает влияние на весь механизм ответов. В экспериментальной психологии преобладает мнение, что существует определенное количество основных схем, обусловленных структурой нервной системы. Однако многое из этой организации и дифференциации является результатом заученных схем, зафиксированных в упомянутых основных схемах. Эмоциональное переживание организует и дифференцирует поведение человека, парализуя и ликвидируя несоотнесенное поведение, блокируя в отношении

эмоционального переживания неадекватные функции и процессы. С уверенностью предполагают, что по каждому заданию существует оптимальный уровень активации; один будет для чтения легкой новеллы, другой — для работы над математической проблемой, третий — для создания художественных произведений. Ниже такого оптимального уровня организм лишен энергии, усидчивости и концентрации довести дело до конца. По мере повышения уровня активации выше оптимального уровня начинает сужаться сенсорное поле, работа лишается точности и поведение, которое с точки зрения задания становится грубым и как бы дезорганизованным, организуется скорее в схемах, характерных для низших нервных центров, чем в схемах, зафиксированных в мозговой коре.

Настоящие познания имеют очень близкое отношение к нашей теме. Эмоциональные переживания или же некоторые уровни активации относятся к таким факторам, которые решающим образом участвуют в множестве внутренних состояний организма, без которого невозможна художественная коммуникация. Дело в том, что множество внутренних состояний относится к трем из множеств (Глушков, 1968), которые необходимы для коммуникации любой системы. Иными словами: определенный уровень активации, представленный соответствующим эмоциональным переживанием, представляется как одно из условий возникновения определенного художественного произведения, если дело идет об активном деятеле искусств. Возникает вопрос, необходима ли для правильного восприятия художественного произведения идентичная схема уровня активации или эмоциональной насыщенности, правда, уже с точки зрения потребителя искусства. Кроме того, этот вопрос осложняется еще психическими особенностями детского потребителя и взрослого создателя произведения. Мы считаем, что чем ближе эта эмоциональная схема потребителя к схеме художника, создающего произведение, тем лучше условия для адекватной перцепции системы кодирования или алфавита художника.

Проблематика формы. В психологическом плане важно осознать, что форма предмета является лишь одним из факторов восприятия пространства (Рубинштейн, 1967). Однако нас не интересует фактическая форма предмета. Настоящим мы не утверждаем, что мы не касаемся вопроса восприятия пространственных качеств. Более подробное определение формы начнем с сужения его размера на два измерения; вопроса глубины здесь не будем затрагивать. При этом мы имеем в виду формы, примененные хотя бы приблизительно на фронтально-параллельном уровне. В таком контакте мы понимаем форму как определенную единицу перцепции, которая является основой восприятия фигуры независимо от того, имеет ли эта фигура какое-нибудь значение или она совсем без смысла.

Восприятие фигуры — это сравнительно сложный психический процесс. Ограниченную площадь, фигуру, мы видим

сначала как единицу, которая как бы выступает с заднего плана еще раньше, чем мы видим ее как определенную фигуру, раньше, чем ее идентифицируем (Гебб, 1949), и по всей вероятности, раньше, чем на ней сможем распознать единицы перцепции, как-то: линия, угол, квадрат, круг, а также способ их расположения. Зенден (1932) также говорит, что люди, которые увидели впервые в зрелом возрасте, видели фигуры с самого начала гораздо раньше, чем смогли их идентифицировать в качестве треугольника или квадрата.

Возникает вопрос, можно ли считать это констатирование сходным с явлением, когда ребенок учится видеть форму. Эта проблема тоже решалась во многих экспериментах. Было установлено, что исследуемое лицо просто называет знакомую фигуру; на незнакомую фигуру смотрит как на такую, которая похожа на знакомый объект или как на нечто такое, схему и план которого можно разграничить и определить. Короче говоря, в обоих случаях наблюдается известное усилие постигнуть значение показываемой фигуры. Из следующих экспериментов, которые в цитированном труде приводят Вудворт и Шлосберг, вытекает, что существуют два способа, как осмыслить и понять бессмысленные фигуры. Первый — это схематизация фигуры. Второй способ основан на ассоциациях по сходству; он свойствен детям, и чем они меньше, тем более он становится исключительным. Фигура должна представляться ребенку образом чего-то; он приступает к ней с вопросом, что там изображено. Одним словом, ребенок ищет, а потом ему кажется, что он нашел сходство с определенной вещью. Чем ребенок старше, тем больше он отходит от этого подхода, ищет в фигуре симметрию, ритм, повторение идентичных частей и проч., что характерно для перцепции бессмысленной фигуры взрослым человеком.

В настоящее время восприятие формы относится к основным вопросам перцепции, и его можно связывать прежде всего с целью восприятия. (Из истории психологии известна психология формы как отдельное психологическое направление.) Правда, о перцепции формы невозможно говорить, не учитывая ее сложности. Несомненно, форма может иметь разные уровни сложности; более сложная форма состоит из более простых элементов. Пожалуй, с наиболее общей характеристикой можно встретиться в кибернетике, где форма характеризуется как сообщение, которое приемнику не представляется как результат случайности (Моулз, 1965). С точки зрения носителя информации — здесь имеется в виду именно этот аспект — целесообразнее считать форму нормализованной, т. е. статистической группировкой простых элементов, образующих то, что называется формой (Моулз). На высшем уровне эти формы снова оцениваются как элементарные признаки и т. д. Таким образом можно говорить о формах различной иерархии.

Эти характеристики относятся к форме вообще. В нашем случае они сужаются на визуальную область. Основой, элементарными составными частями такой иерархии форм

в визуальной перцепции являются, по всей вероятности, пороговые характеристики визуального импульса. (Здесь можно увидеть начало программирования в изобразительном искусстве.) Наше сообщение касается форм на следующем, высшем уровне иерархии форм. Здесь имеется в виду уже определенное распределение хотя бы первичных, элементарных составных частей, которые, по нашему мнению, поддаются кодированию по двоичному алфавиту. Только самые простые формы пригодны для программирования активности в изобразительном искусстве.

Эмоции, форма и эстетика. Эмоциональная связь может возникнуть с разными объектами, следовательно, и с формами, охарактеризованными выше. Можно предполагать, что не все объекты, или формы одинаково вызывают эмоции. Различны также аспекты полярности эмоций. Некоторые могут вызывать положительные эмоциональные отношения, другие могут настаивать на отрицательные эмоциональные переживания.

Эти констатации не без отношения к тому, что считается эстетическим. Попытку дать универсальное определение эстетическому мы лучше обойдем, но будем придерживаться операционалистического определения этого термина, точно так же, как в кибернетике. Прежде всего можно согласиться с Винером (1963), который считает, что эстетическая информация является составной частью соответствующей информации, необходимой для активной жизни. Носителем информации является знак, код, в нашем случае форма. Эстетической информацией считается такая информация, которая содержит знак наряду со своим значением (Франк, 1965). Эстетическая информация теряется в знаках, которые определяются семантически без остатка. В качестве примера здесь приводят язык команд, который не содержит никакой эстетической информации. По Франку мера эстетической информации определяет не неопределенную красоту, а оригинальность, с которой художник изобразил значение. В основном это совпадает с мнением Винера, который в цитируемой работе говорит, что источником жизни и интересов в художественном творчестве является стремление найти нечто новое, что надо сказать и как это сказать или выразить. Весьма правдоподобно, что не всякая форма является носителем информации.

Предмет нашего исследования можно обосновать также мнением Лукшина (1971), который считает, что на основании эмоционального и образного мышления образуются функции, которые тождественны с эстетическими, но предшествуют им. К таким функциям Лукшин относит способность полностью воспроизводить ситуацию, эмоционально оценивать явление, функцию воображения и др. Способность эмоционального подхода здесь представляется как элемент чего-то, что связано с эстетическим переживанием.

Если подвести итоги данной проблематики, то можно констатировать, что форма — это один из простейших элементов, которые имеются в распоряжении художника, создающего

произведение. Форма как таковая может быть стимулирующим фактором эмоций, которые, в свою очередь, являются составной частью эстетического качества.

Метод

Импульс. Для проверки выдвинутых гипотез мы выбрали одиннадцать форм (рис. 1), в том числе: точка или маленький полный кружок, отрезок в горизонтальном и вертикальном положении, полукруг с дугой вниз и вверх, острый угол с вершиной вниз и вверх, кружок равнобедренного треугольник с вершиной вниз и вверх. Следовательно, четыре формы отличались только положением. Это была основная серия отдельных форм; ее обозначаем „а“. Кроме нее была подобрана серия систематизированных форм, обозначенная „б“. Здесь были использованы те же формы, что и в серии „а“, но их было больше, и они были представлены в виде схемы. И наконец, третья серия, серия несистематизированных форм, обозначенная „в“,

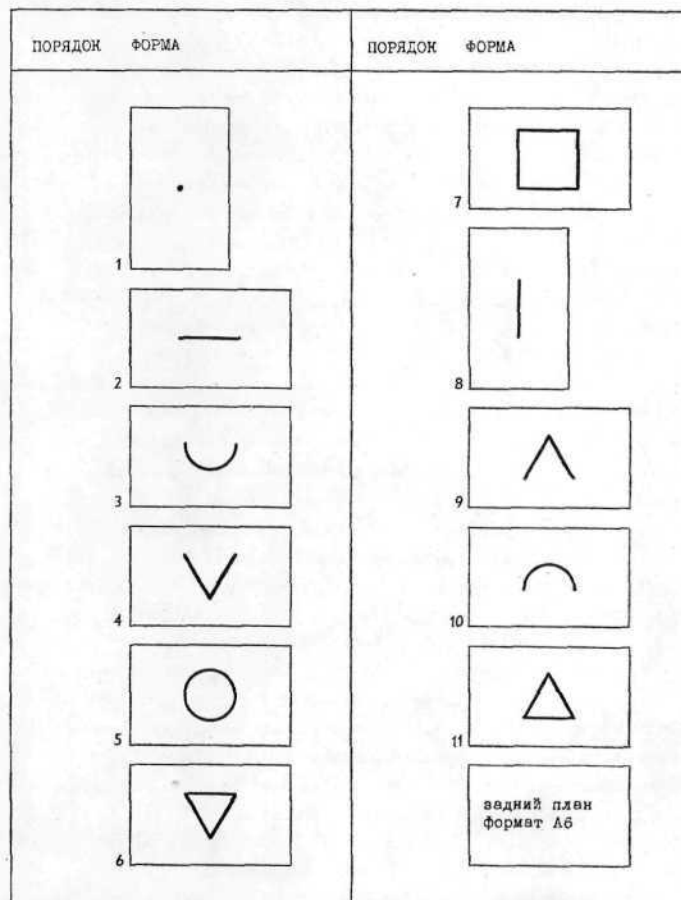


Рис. 1. Порядок и реальные размеры представленных форм.

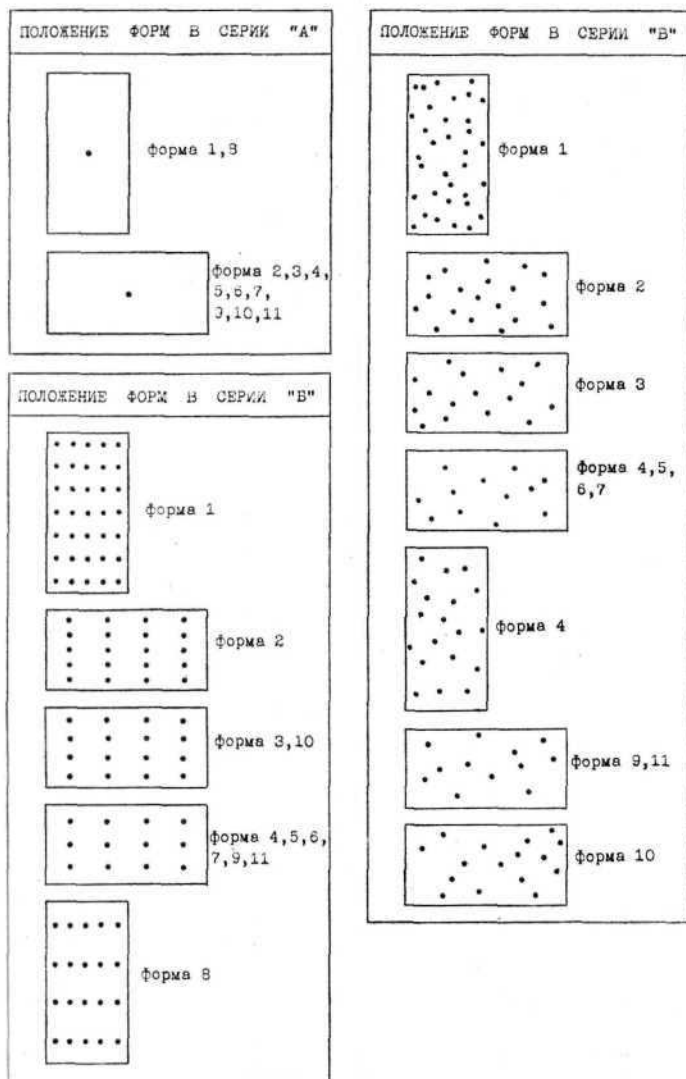


Рис. 2. Положение представленных форм в отдельных сериях. „А“ — серия отдельных форм, „Б“ — серия систематизированных форм, „Б'“ — серия несистематизированных форм.

состояла снова из таких же форм. В нее входило такое же количество форм, как и в серию „Б“, но она отличалась от нее случайным расположением форм на заднем плане. Положение форм в указанных сериях изображено на рис. 2. Необходимо еще добавить, что формы во всех сериях были вычерчены на белом чертном картоне формата А6 (105 × 147 мм).

Испытуемые лица и критерии. Перечисленным одиннадцати формам давали оценку тридцать человек, у которых предполагалась средняя или повышенная эмоциональность. Это

были студенты старших курсов Высшей школы изобразительных искусств в Братиславе. Их средний возраст был 24,13 года с вариабельностью, представленной стандартным отклонением $\pm 1,65$ в интервале с 22 до 29 лет.

Критерием оценки служила степень распространенности формы. Испытуемые лица могли ее выразить любым целым числом в шкале $+10 \dots 0 \dots -10$. Нулевая оценка выражалась в том случае, если форма была в эмоциональном отношении индифферентной, нейтральной. Максимальная популярность обозначалась числом $+10$, а максимально отрицательное отношение к форме означалось числом -10 . Остальные числа в указанной шкале показывали степень распространенности отдельной формы.

Метод. Всем испытуемым лицам раздали карточки для записи и объяснили задание. Потом им начали показывать формы в указанном на рисунке 1 порядке. Продолжительность оценки не учитывалась и менялась в зависимости от индивидуального подхода. Сначала оценивалась серия отдельных форм, потом серия систематизированных и, наконец, серия несистематизированных форм. Между оцениванием форм в отдельных сериях был минимально недельный интервал. Все оценки были сделаны в указанном вузе.

Результаты

Среднее эмоциональное качество формы. Это первый из результатов, которые можно было исчислить из полученных данных. Практически это было исчисление среднего арифметического. Результаты по всем формам и по всем сериям изображены на рис. 3. Было установлено, что формы во всех сериях, за одним исключением, в общем положительны

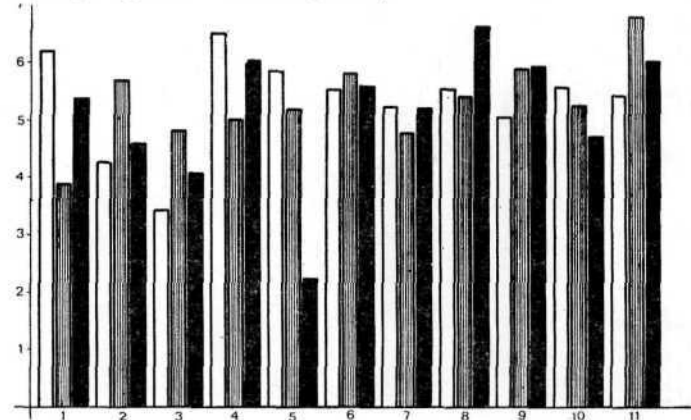


Рис. 3. Среднее эмоциональное качество представленных форм — в серии отдельных, — в серии систематизированных и — в серии несистематизированных форм. По горизонтали — порядок форм, по вертикали — часть оценочной шкалы ($+10 \dots 0 \dots -10$).

в эмоциональном отношении. В серии отдельных форм высшую эмоциональную оценку, правда, в рамках избранной шкалы, получила форма 7 — квадрат (5,7), а потом форма 5 — кружок (5,5). В серии систематизированных форм высшую среднюю эмоциональную оценку получили форма 5 — кружок (5,4) и форма 7 — квадрат (5,0). В серии несистематизированных форм выше всего в эмоциональном отношении оценили форму 5 — кружок (6,5) и форму 3 — полукруг с дугой вниз (5,2).

Наиболее незначительными в эмоциональном отношении являются форма 4 — угол с вершиной вниз (0,8) в серии „а“, форма 6 — треугольник с вершиной вниз (0,2) в серии „б“ и форма 4 — угол с вершиной вниз (—0,1) в серии „в“. Это и есть упомянутое исключение; только эта форма в несистематизированной серии оценивалась в эмоциональном отношении в общем отрицательно, но она приближается к нулевой величине, следовательно, у нее небольшая эмоциональная насыщенность.

Вариабельность оценки. Предшествующий критерий может в значительной мере исказить отдельные ответы. Чтобы в результатах отразить аспект индивидуального ответа, необходимо было исчислить стандартное отклонение, которое считается мерой интериндивидуальной вариабельности, мерой отклонения ответов от среднего. Эти результаты изображены на рис. 4. Как мы видим, самое небольшое отклонение, а следовательно, самая большая согласованность между испытуемыми лицами была установлена в отношении формы 3 — полукруг с дугой вниз (3,4) и формы 2 — горизонтальный отрезок (4,3) в серии „а“, формы 1 — точка (3,9)

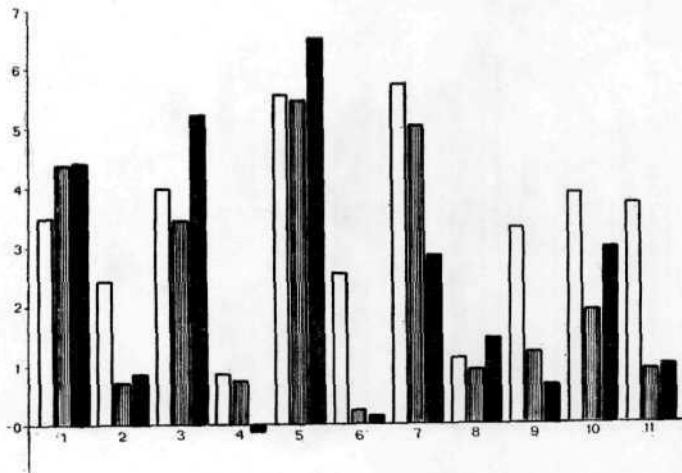





Рис. 4. Интериндивидуальная вариабельность оценки эмоционального качества форм  — в серии отдельных,  — в серии систематизированных и  — в серии несистематизированных форм. По горизонтали — порядок форм, по вертикали — часть оценочной шкалы (+10... 0... -10).

и формы 7 — квадрат (4,8) в серии „б“, формы 5 — кружок (2,2) и формы 3 — полукруг с дугой вниз (4,1) в серии „в“. Самые большие расхождения между испытуемыми, оценивающими эмоциональное качество представленных форм, т. е. самая большая интериндивидуальная вариабельность, была установлена в отношении формы 4 — угол с вершиной вниз (6,0) в серии „а“, формы 11 — треугольник с вершиной вниз (6,8) в серии „б“, и формы 8 — вертикальный отрезок (6,1) в серии „в“.

Взаимоотношения форм. Полученный материал давал возможность искать взаимные связи между примененными формами в рамках отдельных серий. Было установлено, что в серии отдельных форм находятся в корреляции формы 1 и 10 — точка и полукруг с дугой вверх и формы 5 и 6 — кружок и треугольник с вершиной вниз. Остальные формы по статистике не находятся в корреляции. В серии систематизированных форм было установлено больше всего корреляций. Было установлено, что по статистике находятся в корреляции формы 1 и 6 — точка и треугольник с вершиной вниз, формы 4 и 5 — угол с вершиной вниз и кружок, формы 4 и 7 — угол с вершиной вниз и квадрат, формы 5 и 7 — кружок и квадрат, формы 6 и 10 — треугольник с вершиной вниз и полукруг с дугой вверх. Остальные формы и в этой серии статистически не связаны. И наконец, в серии несистематизированных форм в корреляции находятся формы 1 и 2 — точка и горизонтальный отрезок, формы 5 и 6 — кружок и треугольник с вершиной вниз, формы 7 и 11 — квадрат и треугольник с вершиной вверх. Остальные формы в серии не связаны.

Отношения отдельных серий. Обсудим сначала отдельные серии в целом. С этой точки зрения высшую эмоциональную оценку получила серия отдельных форм. Остальные две серии были в этом отношении очень близки друг к другу, но серия систематизированных форм получила самую низкую эмоциональную оценку. С небольшими индивидуальными расхождениями оценивались формы в несистематизированной серии. Серии „а“ и „б“ были почти идентичны. Больше всего корреляций между отдельными формами было установлено в серии систематизированных форм, меньше всего в серии отдельных форм.

На основании полученных данных можно еще обсудить различия между сериями с точки зрения отдельных форм. Фактически необходимо установить, отличаются ли серии „а“, „б“, „в“ по форме 1, отличаются ли они по форме 2 и т. д. Здесь нами были получены посредством теста неожиданные результаты. В общем можно сказать, что серии друг от друга не отличаются и поэтому статистически все равно, оценивается ли отдельная форма или несколько систематизированных или несистематизированных форм. Исключением можно считать разницу в оценке между сериями „а“ и „б“ с точки зрения формы 7 — квадрат. В серии „в“ эта форма оценивалась как эмоционально мало насыщенная.

Дискуссия

В интерпретации полученных результатов нам мало могут помочь всеобщие познания из области восприятия форм. Рубинштейн (1967) говорит, что для визуального восприятия плоской формы необходимо точно различать контуры предмета, различать его очертания, а это зависит от отчетливости изображения на сетчатке или от остроты зрения. Смирнов и коллектив (1959) говорят, что для восприятия плоской формы важно различать направление контурных линий и взаимоотношение их размеров, в результате чего одни предметы воспринимаются как квадраты, другие, как прямоугольники, третьи — как круги и проч. При этом необходимо принимать во внимание то, что форма передается на сетчатку по законам оптики и полученная информация конфронтруется с опытом и информацией других сенсорных входов.

Мы считаем, что к нашей проблематике стоят ближе познания, которые приводятся Мейли и Рорахером (1967). Согласно их высказываниям еще Фехнер хотел установить объективные условия эстетического впечатления. Его первые эксперименты были направлены на эстетическое воздействие прямоугольника и красок. В связи с этим известна верификация золотого сечения как наиболее удовлетворительной пропорции. В этой пропорции меньшая часть относится к большей как большая часть относится к целому. Пропорцию можно графически сконструировать; она находится между $3/5$ и $5/8$ и ее точная величина — $0,618$. По цитируемым авторам Фехнер испытуемым лицам давал возможность выбирать из числа нескольких прямоугольников наиболее распространенную и наименее распространенную форму пропорций сторон прямоугольника. Его результаты в начале этого века проверил Лал и пришел в основном к таким же заключениям; пропорция золотого сечения — $0,62$. Как видно, эстетическая пропорция, хотя бы в отношении упомянутой формы, может быть квантифицируема.

Возникает вопрос, что в этих отношениях заучено. Пожалуй, с уверенностью можно утверждать, что такая пропорция не дана индивидууму априори. Ее усвоение связано с определенными механизмами учения. Но формы (и цветные схемы) мы выучиваем при помощи какого-то процесса, который скорее можно считать визуальным, нежели вербальным (Вудворт, Шлосберг, 1959), о чем свидетельствует передача не только эстетической информации при помощи формы. Кажется, что восприятие формы активизирует разные схемы каналов коммуникации в сравнении с вербальными кодами. С такой точки зрения перцепция картинок может расширять информацию об определенных объектах, обогащая, таким образом, душевную жизнь ребенка. Соответствующий текст книги можно потом считать указателем направления, по которому может пойти интерпретация имеющихся в иллюстрации форм, красок и их структур.

Правда, наши результаты скромные и вряд ли можно их обобщать, хотя они и относятся к рудиментарному элементу художественного творчества, к форме. Из конструкции приведенных форм вытекает, что они не могут иметь одинаковое эмоциональное качество. Например, замкнутую линию предпочитают открытой линии. На эмоциональное качество отрезка, полукруга и угла мог бы повлиять этот факт. Известно также, что чем форма менее конкретна, тем она меньше ассоциирует определенные объекты, тем интенсивнее в ней индивидуум проектируется, применяя более сложные процессы в ее включении в какую-нибудь вышестоящую смысловую единицу, правда, если он не откажется от нее, считая эту задачу неразрешимой.

Заключение

В настоящем сообщении мы обсуждали вопросы эмоциональности, формы и эстетического качества, констатируя, что форма, как и всякий другой объект, может вызвать такую степень активации организма, которую можно назвать эмоциональным переживанием. С другой стороны, эмоциональность считается элементом эстетического качества. В результате этого эмоциональное качество может оказать влияние на эстетическое переживание.

Полученные результаты считаем в общем проблематическими, однако с некоторой оговоркой, что одиннадцать представленных форм не находятся друг с другом в корреляции. Сомнения вызывает также высокая интериндивидуальная вариабельность. В будущем будет необходимо включить в исследование побольше исследуемых лиц, причем, учитывая направленность БИБ, главным образом детей школьного возраста.

Исследование показало, что оценка эмоционального качества форм может быть одним из путей анализа, ведущего к познанию эстетического качества; она может одновременно помочь в деле формализации художественного творчества.

Литература

- Florek, H., 1973a, Heart rate during creative activity. *Studia psychologica* XV, 2: 158—161.
 Florek, H., 1973b, K problémom komunikácie výtvarným dielom *Studia psychologica* XV, 4. (V tlači).
 Frank, H., 1965, Kybernetika a estetika. In.: Arab-Ogly, E., Kolman, A., Zeman, J., 1965. *Kybernetika ve společenských vědách*, Praha, str. 219—241.
 Gluškov, V. M., 1968, Úvod do kybernetiky, Praha.
 Hebb, D. O., 1949, *The organisation of behavior*, New York.
 Luškin, J., 1971, Vedecko-technický pokrok a umenie. *Výtvarný život* 16, 6: 33—34.
 Meili, R., Rohracher, H., 1967, *Učebnice experimentální psychologie*, Praha.
 Moles, A. A., 1965, *Kybernetika a teorie informace v estetice, pedagogice a etice*. In.: Arab-Ogly, E., Kolman, A., Zeman, J., 1965,

Kybernetika ve společenských vědách, Praha, str. 242—254.

Rubinštejn, S. L., 1967, Základy obecné psychologie, Praha.

Rudaš, F., 1972, K vplyvu ilustrácie na citový svet detí.

(Psychologická interpretácia.) In: Sborník Slovenskej národnej galérie BIB '67—'69, Bratislava, str. 99—105.

Senden, M., 1932, Raum- und Gestaltauffassung bei operierten

Blindgeborenen vor und nach der Operation, Leipzig.

Smirnov, A. A., Leontěv, A. N., Rubinštejn, S. L., Těplov, B. M., 1959, Psychologie, Praha.

Wiener, N., 1963, Kybernetika a společnost, Praha.

Woodworth, R. S., Schlosberg, H., 1959, Experimentálna psychológia, Bratislava.

ЙОЗЕФ
ЯВУРЕК
 ЧССР

РОЛЬ ВНЕЭСТЕТИЧЕСКИХ АСПЕКТОВ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ К КНИГАМ ДЛЯ ДЕТЕЙ

При оценке иллюстраций к книгам для детей часто применяются внеэстетические аспекты, начиная с общеобразовательных и кончая стремлениями проработать конкретные навыки ребенка и обогатить его образование познаниями из разных областей науки, укрепить черты его характера и внушить ему этические и гражданские идеалы. В своем выступлении мне хочется выяснить обоснованность этих внеэстетических начал и соотношение эстетических аспектов с внеэстетическими аспектами. Здесь также встает вопрос, имеют ли вообще место внеэстетические аспекты в оценке иллюстраций к книгам для юношества.

Эти вопросы необходимо прежде всего обсудить в всеобщем плане. Необходимо установить взаимоотношения эстетических и внеэстетических качеств художественной иллюстрации литературного произведения вообще. В качестве теоретических исходных пунктов могут послужить мысли, высказанные в двух исследованиях Яна Мукаржовского, а именно: „Проблемы эстетических качеств“, которое было написано в 1936 году и зачитано на факультете, и „Эстетическая функция, норма и качества как социальные факты“, написанное в 1935 и 1936 гг. В первом исследовании автор отвечает на вопрос соотношения эстетических качеств с другими качествами следующим образом: „Никогда, собственно говоря, не существует чистого господства эстетичности, существуют лишь постоянное интенсивное соотношение и напряжение между эстетическими качествами и другими качествами. В искусстве, если даже и преобладают эстетические качества, то они не уничтожают остальные, а освобождают их от непосредственного соприкосновения с действительностью, от иллюзорного слияния с действительностью. Как только эстетические функции и качества начинают занимать господствующее положение, внеэстетические качества начинают

отделяться от действительности. Качества становятся заметными сами по себе, более очевидной становится также их взаимосвязь. Именно вследствие постулированного господства эстетической функции искусство становится катализатором, являясь одним из самых эффективных средств перемещения и развития качеств“. В том же исследовании автор говорит: „Внеэстетические качества являются непосредственной составной частью художественного произведения как художественного явления. Их невозможно исключить из произведения и давать оценку структуре без них. Поскольку всякий элемент художественного произведения является одновременно носителем и внеэстетических и эстетических качеств, то это значит, что качества эстетические и качества внеэстетические настолько тесно связаны, что всякое перемещение на одной стороне означает перемещение также и на другой стороне. Произведение содержит не одно, а несколько внеэстетических качеств, хотя может случиться, что на данном этапе развития искусство ориентируется главным образом на известные внеэстетические качества. Внеэстетические качества разных категорий и разрядов находятся в тесной диалектической взаимосвязи, одна категория может противостоять другой (будничность, низость, социальные качества нравственным). Такие противоречия снова становятся фактором структуры произведения, следовательно, и эстетическим качеством. Кроме этого нельзя забывать, что отдельные качества, живущие и функционирующие в жизни коллектива, в коллективном сознании не изолированы, а представляют цельную систему. Если в произведении будет затронута одна из них, то будет косвенно затронута вся система и ее иерархия. Таким образом, возникает диалектическая связь: произведение как одно целое — качества как одно целое . . .“. В своем втором исследовании Мукаржовский очень подробно разбирает взаимоотношения между эстетическими

и внеэстетическими качествами. По его мнению „... необходимо рассматривать положение и природу эстетических качеств искусства изнутри художественной структуры, т. е. по направлению от внеэстетических качеств, расположенных по отдельным элементам произведения, к эстетическим качествам, соединяющим художественное произведение в одно целое. При этом можно выявить интересный и неожиданный факт. Уже было сказано, что все элементы художественного произведения, как идейные, так и формальные, являются носителями внеэстетических качеств, которые внутри произведения вступают во взаимоотношения. Художественное произведение в конце концов представляет комплекс внеэстетических качеств, не что иное, как именно этот комплекс. Материальные части художественного артефакта и способ их использования в качестве изобразительных средств выступают в роли простых проводников энергии, представляемых внеэстетическими качествами. Если в этот момент спросить, где же остались эстетические качества, то окажется, что они рассеялись по отдельным внеэстетическим качествам и представляют лишь совокупное наименование совокупной цельности их взаимоотношений... Преобладание эстетических качеств над остальными, содержащимися в искусстве, следовательно, не есть простое внешнее преобладание. Воздействие эстетических качеств вовсе не состоит в том, чтобы поглощать и притеснять остальные качества, они, хотя и каждое из них лишают непосредственной связи с соответствующими жизненными качествами, связывают целый комплекс качеств, представленных в художественном произведении как динамическое целое, с общей системой тех качеств, которые образуют движущую силу жизненной практики воспринимающего коллектива“.

Формулировки Яна Мукаржовского, по моему мнению, наиболее точно и наиболее метко отвечают нашей проблематике. Следовательно, внеэстетические качества являются неотъемлемой составной частью художественного произведения, составной частью его структуры. Произведение оказывает на читателя не только эстетическое, но и внеэстетическое воздействие через познание новых фактов, подчеркивание политических и этических качеств. Следовательно, вполне естественно, что необходимо учитывать внеэстетические качества и вытекающие из них внеэстетические аспекты в художественных произведениях, предназначенных для детей и юношества, то есть для той части потребителей искусства, которой художественное произведение дает больше всего новых и до сих пор не известных жизненных познаний и ценностей, содействуя, таким образом, расширению их знаний и воспитанию.

К этой категории, естественно, относится и иллюстрация к детской книге, внеэстетические качества которой представляют настолько значительный элемент, что часто приходится задумываться над ее самостоятельным воздействием. В своих выступлениях на первом и втором Биеннале, здесь в Братиславе,

я говорил об отношении между литературным произведением и его иллюстрацией и пришел к заключению, что художественное произведение, сопровождающее текст, может быть либо только источником наглядных представлений, вызванных прочитанным текстом, либо вполне самостоятельным художественным произведением, эстетический объект которого почти тождествен с эстетическим объектом литературного произведения. В первом случае рисунок предоставляет почти исключительно внеэстетические фактографические качества и лишь редко можно говорить о художественном произведении. Во втором случае дело может дойти до крайности, художественное сопровождение совсем отказывается от связующих вещественных элементов, стараясь создать вполне независимый, внутренне идентичный эстетический объект. Согласно более ранним взглядам в иллюстрации к книгам для детей преобладала ее фактографическая функция, и отдельные внеэстетические качества отрывались от контекста и чересчур абсолютизировались, как указывает Франтишек Голешовски в некоторых главах своей книги „Форма и язык иллюстрации для детей“. Таким образом отрицается функция иллюстрации для детей в качестве своеобразного художественного произведения, оно должно, скорее, служить в качестве наглядного пособия.

С другой стороны, если мы будем считать иллюстрацию к книгам для детей своеобразным художественным произведением, то взаимосвязь нам помогут осветить взгляды Яна Мукаржовского, которые будут нами приняты в качестве рабочей гипотезы. Следовательно, в данном случае это значит, что внеэстетические качества разного рода и разных категорий в целом представляют неотъемлемую составную часть структуры художественного произведения. Таким образом, иллюстрация в соответствии с литературным произведением охватывает во взаимосвязи качества воспитательные, познавательные, этические, социальные и другие. Поэтому их нельзя рассматривать обособленно или изолировать их в односторонних дидактических или педагогических целях. Иллюстрации Станислава Колибала к „Первой и второй книге сказок“ непривычным способом передают сказочные сюжеты. Эти рисунки не представляют графических ребусов, они благодаря своей непривычности учат детей по-новому смотреть на действительность, учат их по-новому сочетать контуры, формы и цвета. Однако это не есть собственный замысел художника. Это лишь вторично вытекает из формы, которую художник создает прежде всего с эстетическими замыслами. Правда, иллюстрация развивает мышление ребенка и поддерживает его воображение, но это прежде всего художественное произведение, которое своими изобразительными средствами ставит себе целью вызвать атмосферу сказки. Иллюстрации других авторов учат детей понимать предметы и людей в целом; правда, цветные рисунки Мирослава Ганака обходят детали, но зато представляют животных такими, какими они являются в жизни, не являясь лишь

исчерпывающим перечислением внешних признаков. Художественная иллюстрация понимает такое изображаемое явление как многообразное жизненное явление. Иллюстрация выполняет здесь функцию познавательную. Но это познание не теоретическое, а эстетическое, как об этом говорит в своей книге Франтишек Голешовски. Так же можно говорить о воспитательном воздействии деревенских рисунков Йозефа Лады, прививающих любовь к родному краю, целый ряд иллюстраций сказок подчеркивает этическую оценку персонажей. Положительные персонажи большей частью прекрасны, даже прелестны, или же в их выражении доброта видна с первого взгляда, зло же характеризуется уродством. Правда, эти внеэстетические качества можно считать лишь частными, их превосходит общее эстетическое воздействие. Оно их, собственно, охватывает.

Если мы захотим говорить о воспитательных аспектах иллюстрации книг для детей как замкнутых художественных произведений, то недостаточно будет лишь выдвигать эти внеэстетические качества. Дело в том, что мы попадаем совсем в другую сферу, а именно, в сферу воспитания ребенка посредством искусства. На потребителя будут уже воздействовать не частные качества, а художественное произведение как одно целое, всей своей системой эстетических качеств, категорий и отношений. Внеэстетические качества воздействуют здесь не изолированно, каждое в качестве специального дидактического пособия одного из учебных предметов, а в своей совокупности как единичный образ жизненной практики. Вследствие этого иллюстрация для детей перестает быть особой категорией на рубеже искусства и педагогики, становясь неотъемлемой составной частью изобразительного искусства лишь с той оговоркой, что она подлежит специфике, вызванной симбиозом картины и литературного текста и своим помещением в книге.

Следовательно, иллюстрацию к книгам для юношества необходимо рассматривать как составную часть изобразительного художественного контекста своей эпохи. Поэтому она вместе с ним старается реагировать на развитие человеческого общества и познаний и на сдвиги, происходящие в мышлении и быте людей. Поэтому она вместе с ним и развивается. Следовательно, она не может априори изолироваться от его художественных замыслов, не подвергаясь опасности, что перестанет служить обществу своей эпохи и перестанет быть полнокровным художественным произведением. Поэтому нельзя точно определить границы художественных возможностей книжной иллюстрации для детей и поставить конкретные задачи. То, как современные художественные направления содействуют развитию иллюстрационного творчества, может быть проверено только отдельными творческими и издательскими починаниями, но ни в коем случае не теоретическими спекуляциями, даже если они и обоснованы частичными исследованиями. Это познание было подтверждено свыше тридцатилетней практикой чехословацкой продукции книг для юношества, книг для детей почти во всех

социалистических странах, в частности в Польше, а в последнее время в целом ряде капиталистических стран, главным образом в Федеративной Республике Германии.

Как уже было сказано, отдельные внеэстетические качества сливаются в одно эстетическое целое художественной иллюстрации для детей. Однако в литературе для детей бывают специфические ситуации, когда необходимо особо выделить внеэстетическое воздействие иллюстрации. По моему мнению, это два случая. Это такой жанр литературы, которую Голешовски вполне обоснованно называет художественно-просветительной, он относит сюда такие книги, как-то: „Детская энциклопедия“ Богумила Ржиги, книги Зубека о Братиславе и ее высшем учебном заведении Академии Истрополитане, отечествоведческая книга Тихого о Чехословакии и книга Малера об Индии. Это, по моему мнению, типы книг, в которых передача конкретных вещественных фактов должна одновременно представлять эстетический акт. Исчезает анонимность рассказа и на первый план выступает личность автора как посредника, который рассказывает, субъективно располагая материал и выражая свое эмоциональное личное отношение к описываемому предмету. Следовательно, здесь возникает полярность между объективностью приводимых фактов и субъективностью их расположения и обработки. Это требует такого же внутреннего подхода и от иллюстратора, хотя он свободно выбирает конкретный способ создания своего произведения. Итак, на первый план выступает одно из многих внеэстетических качеств, а именно, познавательное качество, однако не как изолированный факт, являющийся самоцелью, а как неотъемлемая составная часть структуры художественного произведения. Это иллюстратору дает возможность очень свободно обращаться с вещественными фактами, правда, если он сохраняет их первоначальное осведомительное назначение. О многообразном подходе к такой тематике свидетельствует и приведенный отбор Франтишека Голешовского. Здесь появляются несколько лирические декоративные рисунки Владимира Фуки к „Детской энциклопедии“, подобного плана являются и рисунки Коларжа к книге Тихого „Над Чехословакией“; рисунки Брихты к книге Малера об Индии более субъективны, книга Зубека об Академии Истрополитане снабжена рисунками Йозефа Цеснака, стилизованными в виде древних гравюр на дереве, вторая книга Зубека „Моя Братислава“ сопровождается непривычными коллажами Фильы.

Второй областью литературы для детей, которая должна сопровождаться иллюстрациями с большими осведомительными качествами, является приключенческая литература. Этот факт, который обоснован практикой и предшествующим опытом, мне хочется подкрепить несколькими доводами. Это литература, которая очень популярна среди одиннадцати-четырнадцатилетних подростков, которые мечтают о собственных необычных приключениях. Иллюстрация своей конкретностью призвана вызывать иллюзию действительной

жизни и связать ее с повседневной жизнью читателя, следовательно, как можно сильнее подавить факт, что это эстетическое явление. Это один из доводов, но по моему мнению, не преобладающий. Однако он вызвал большую популярность иллюзорных иллюстраций с внеэстетическими аспектами, какими являются иллюстрации Зденека Буриана. Одновременно дети этой возрастной категории встречаются все с более сильным потоком информации, которую они уже могут обрабатывать, но большей частью лишь как описание внешней действительности. Интерес к этой конкретной информации проявляют прежде всего юноши, которые в этом возрасте читают почти исключительно приключенческую литературу. Я не берусь судить, является ли эта потребность в конкретной информации закономерным явлением, обусловленным степенью развития ребенка или это вызвано системой нашего школьного образования. Дети требуют конкретной информации о героях своих приключений, точного описания среды, где происходит действие, конкретного описания инструментов, оружия, с которыми герои манипулируют, особенно, если автор рассказывает истории, случившиеся в отдаленное время или на географически отдаленных местах. В таком случае иллюстрация должна давать представление о понятиях, о которых ребенок не может высказать своего собственного суждения. Если эта конкретная информация представляет единственную и конечную цель рисунка, то трудно говорить о художественной иллюстрации. Никогда не может возникнуть эстетический объект, который отвечал бы эстетическому объекту литературного произведения, так как он может быть результатом творческого

почина художника, который из отдельных элементов конкретной информации может создать новую, художественную. Подход может быть разный, начиная с простого реалистического рисунка, через стилизацию в духе присущего времени художественного выражения, как например, у Яромира Врштила и Вацлава Юнка, и кончая коллажами, как например, в иллюстрациях к романам Верна Павла Брома. Сюда относится и попытка Иржи Шаламоуна иллюстрировать роман „Последний из могикан“ стилизованными рисунками современных рассказу оружия, инструментов, сооружений, военных форм и создавать из них замкнутые художественные композиции. Видно, что в этих иллюстрациях разный подход к тексту. Они связаны лишь тем, что хотя в них и доминирует познавательный аспект, он все же остается лишь составной частью их художественной структуры, правда, необходимой. Только потом они могут удовлетворить требования читателя.

На основании этого анализа я считаю, что, оценивая иллюстрацию для детей, необходимо уяснить понятия и отличать внеэстетические качества литературного произведения от его внеэстетических аспектов. Подчеркивая или постулируя внеэстетические аспекты как самостоятельные категории, мы переносим иллюстрацию книг для детей из той сферы, к которой относится художественное произведение. Если иллюстрация выполняет познавательно-воспитательную функцию, то она выполняет ее так же, как и всякое другое художественное произведение, начиная архитектурой и кончая музыкой, в диалектическом единстве с функцией эстетической.

ФРАНТИШЕК
ГОЛЕСОВСКИ
ЧССР

ИСТОРИЧЕСКАЯ ТЕМА В ЧЕШСКОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

I

При чтении исторического романа — особенно, если в нем описываются исторические факты собственного народа — читатель испытывает чрезвычайно глубокие эмоциональные переживания. Можно сказать, что историческая реальность является носителем эмоциональных качеств, близких собственным эстетическим качествам. Из этого вытекает большой интерес широких слоев народа к историческому роману и исторической повести, интерес, последствия которого, естественно, отражаются в области иллюстрации этого литературного жанра. Проще можно было бы сказать, что в иллюстрации текстов с исторической тематикой проявляются инертные привычные тенденции: массовый читатель оказывает предпочтение описательному, наглядному выражению иллюстрации. Это явление можно понимать и так, что респект читателя к исторической тематике не благоприятствует новаторскому пониманию иллюстрации. Так например, тенденции к проникновению комизма и гротеска в творческий процесс отражения исторической реальности в литературе и кино проявляются в меньшей степени в иллюстрации, в частности в иллюстрации для детей.

Привычное, или лучше традиционное исполнение иллюстрации в текстах с исторической тематикой противоположно связано с двумя факторами иллюстрации: целесообразно познакомить читателя также с документальными данными, связанными с периодом, о котором рассказывает текст, кроме того, можно историческую литературу для детей и юношества снабдить современным оформлением иллюстраций к литературным произведениям прошлого, которые несут с собой традицию своих прежних художественных оформлений. Воспроизведение исторического документа не относится непосредственно к художественной иллюстрации, оно относится к ней лишь

опосредствованно: оно расширяет способность эстетической оценки читателя как с точки зрения времени (исторические предметы, древняя архитектура, прошлые артефакты), так и с предметной точки зрения (путь от собственной иллюстрации к другим носителям эстетических качеств с большей или меньшей практической функцией).

Если рассматривать литературу на исторические темы в полном объеме, — а мы имеем в виду прежде всего литературу для детей и юношества, — то ее можно классифицировать по замыслам и целям следующим образом:

а) ядро жанра представляют собственный рассказ и роман, произведения, которые относятся к художественной литературе, историческая беллетристика;

б) с полным правом сюда относятся и художественные литературные произведения прошлого будь то с подлинным текстом или некоторыми адаптациями; вспомним хотя бы, чем для европейской литературы являются „Илиада“ и „Одиссея“ и их новейшие издания, или же более поздние литературные произведения, как то: „Дон-Кихот“ и „Робинзон Крузо“;

в) специфическую область представляет художественно-просветительная и биографическая литература; можно сказать, что в книге для детей она имеет еще большее значение, чем в книге для взрослых;

г) четвертую область исторических тем в литературе — здесь мы уже полностью обходим разницу между художественной и научной литературой — образуют учебники истории и научно-популярные произведения. Мы не можем их обойти как с точки зрения значения документов в иллюстрации исторического сюжета, так и потому, что мы хотим, чтобы художественная иллюстрация проникла в учебники. За исключением учебников по художественно-воспитательным предметам учебники истории

представляют самую подходящую область для применения художественной иллюстрации.

Попробуем разграничить отдельные сферы этой литературы и охарактеризовать возможности иллюстрации, которые из них вытекают. Несомненно, выявляя отношения между аспектами в собственном смысле слова эстетическими и аспектами внеэстетическими, а также отношения стили иллюстрации исторической тематики к иллюстрационным выражениям других жанров; причем нам приходится только оставаться на уровне господствующих суждений и взглядов.

Детский читатель не различает первых двух из названных кругов: исторический рассказ о жизни сто лет назад и литературное художественное произведение, рассказывающее о современной жизни, возникшее сто лет назад, не представляют для него в принципе различные качества. Прошлое, изображаемое на основании старинных летописей (Владимир Ванчур, Иван Олбрахт, Леонтина Машинова), — это для него то же прошлое, о котором он узнает, допустим, из исторического рассказа Алойса Ирасека. Если это не популярное историческое чтение,¹ то он не всегда должен заметить разницу в иллюстрации первых двух кругов. Можно было бы спросить, до какой степени, собственно, дело идет о литературном произведении и его источнике: для юношества адаптируются не только исторические анналы, но и Робинзон. Сущность различий в иллюстрации тем не менее заключается в том, что иллюстрация старых литературных произведений может больше ссылаться на иллюстрацию или на изобразительное искусство периода их возникновения, а также в том, что на нее оказывают более сильное влияние выдающиеся иллюстраторы более поздние или современные, которые иллюстрировали это произведение (Миколаш Алеш и „Древние чешские повести“, иллюстрации Слефогта к романам Купера). Можно было бы также сказать, что художественная обработка старых литературных произведений, будь то старые сказания или эпосы, или же более новые литературные творения, как, например, „Дон-Кихот“, характеризуется выразительным нравственным и патриотическим воспитательным аспектом, в ней выразительнее проявляются и классовый, и партийный аспекты.

Об иллюстрациях Антонина Стрнадела можно говорить как о нетипичном примере отношения иллюстратора к первым трем кругам литературных произведений с исторической тематикой. Стрнадел иллюстрировал первое издание поэтического пересказа старых чешских летописей Олбрахта (1939), позднее, непрерывно работая над иллюстрациями для детей, он переходит к исторической теме в историческом романе о Коменском „Рай сердца“ Пражака (1958) и в романе Ирасека „Псоглавцы“ (1969). Названные три произведения, если не принимать во внимание его остальных иллюстраций с исторической тематикой, являются основой иллюстрационного творчества Стрнадела. В первом из них проявляется первоначальное воодушевление иллюстратора,

а с ним и патриотический и народно-просветительный аспекты (книга вышла в свет в тот период, когда народ находился под угрозой немецкого фашизма), во втором он сосредоточивается на эмоциональных переживаниях читателя, связанных с великим учителем народов, и ведет к сравнению тяжелого положения народа во время тридцатилетней войны с современным развитием силы народа в самостоятельном государстве, строящем социализм. Познавательный аспект — хотя он и вытекает из бесспорного тезиса, что интенсивное эмоциональное переживание пропорционально зависит от качества познания явления — в этом цикле иллюстраций применяется в карте путешествий Коменского, в галерее исторических персонажей и изображении мест его временного пребывания. Историческое маэстро как эстетическое качество Стрнадел выдвинул еще в „Чешских летописях“: оно интересно совпадает с почтением, с которым он выражает и народные сказочные сюжеты в иллюстрациях того же периода своего иллюстрационного развития.

В книге „Псоглавцы“ Стрнадел имеет дело с литературным произведением, которое с течением времени стало одним из самых популярных произведений чешской литературы, произведением поистине классическим, отражающим славный этап борьбы сельского населения за свободу. Его иллюстрации посвящены величию стихийной силы борьбы за свободу и право, причем в непримиримом противоречии между жаждой свободы и барским насилием и оборотная сторона развития приобретает положительное и подкрепляющее значение. Глубокое перспективное значение иллюстратор придает функции символа в иллюстрации. Это отчетливо видно на раздвоении цикла иллюстраций с композиционного разворота, сопоставляющего ходы с Ламингером (стр. 56—57). Один поток иллюстраций ориентируется на ожесточенную борьбу за права и содержит следующие узловые мотивы: команда к бою, сцена у мертвого Пржибека, сцена в тюрьме, смерть Ламингера. Второй как бы заколдовывал идею борьбы, превратив ее в Золушкины орешки символов: комета — предзнаменование бедствий, мать Козины — хранительница привилегий, любовная встреча Манки с Шерловским, знаменосец Пржибек. Напрашивается сравнение иллюстраций Стрнадела к „Псоглавцам“ с иллюстрациями Алеша: оно показало бы развитие и изменение художественных аспектов как по отношению к новому положению народа, так и к развитию изобразительного искусства и роли иллюстрации.

В иллюстрациях Иржи Трнки к книге Ирасека „Древние чешские повести“ и иллюстрациях Зденека Сейдла к книге „Тиль Уленшпигель“ особое значение имеют аспекты, вызванные процессами и эффектами других видов искусства. У Трнки это его кукольный театр и объемный мультипликационный фильм, и даже частичное совпадение тематики: использовав содержание повестей, он сначала снимает фильм, в котором не придерживается оригинального текста и последовательности повестей Ирасека, а потом возвращается к собственному тексту

Ирасека и сопровождает его книгу повестей семантически насыщенными рисунками.

Зденек Сейдл, проявляющий огромный интерес к иллюстрации для детей, и такой же разнообразный, как Трнка, в ее исполнении, вносит в свои персонажи из „Уленшпигеля“ воодушевление и поучение из творческой работы для театра; наряду с этим в его иллюстрациях оживает типографский элемент, шрифт. Скрещивание аспектов особенно сильно у Сейдла, который в своем иллюстрационном творчестве как бы борется с связывающим порядком и стилем и находчиво отвечает ребенку, воспринимающему его иллюстрации, подставляя ему зеркало самого детского исполнения.

Скромный цикл рисунков Яна Зрзавого к книге „Олгерд Гейштор“, вводящий детского читателя в мир творчества этого выдающегося чешского художника, свидетельствует об отношении художника к автору произведения Юлиусу Зейеру. В отношении литературного материала иллюстратор скорее символизирует, чем в прямом значении этого слова иллюстрирует. Могло бы показаться, что в этом, так сказать, застенчивом и уходящем внутрь выражении отнюдь не может звучать голос другой функции, как эмоционально-художественной. И все же границы эмоционального переживания глубоко и окончательно формируют весь эмоциональный мир ребенка, если он находится на таком уровне эмоциональности, какой предполагается иллюстрацией.

Два выразительных свидетельства об отношении иллюстратора к литературному творчеству прошлого имеются в иллюстрациях Франтишека Тихого к современному оформлению „Робинзона Крузо“ Дефо и „Дон-Кихота“ Сервантеса. На пересечении собственного художественного аспекта современной концепции иллюстрации и стремления правильно отразить эпоху возникновения литературного произведения и понять концепции иллюстраторов от возникновения произведения до наших дней, встречаются основные художественные аспекты с всеобщими эстетическими и познавательными аспектами, которые и вопреки этому не лишены художественных качеств.

Иллюстрации Франтишека Тихого к обработке обоих художественных произведений для юношества (они вышли в свет впервые в 1940 и 1941 гг.) по праву привлекли к себе внимание своими высокими художественными достоинствами, так же, как и другие иллюстрации Тихого к книге Стивенсона „Остров сокровищ“. Тихий исполнил иллюстрации к „Кихоту“ как галерею персонажей лишь с минимальными намеками на сюжетные ситуации, в то время как в рисунках к „Робинзону“ он формально исходит из традиции старых иллюстраций — ксилографий. В обеих сильно отличающихся друг от друга концепциях воплощаются цели, преследуемые художественной функцией. В замыслах цикла рисунков к „Робинзону“ все же содержится наряду с чистым аспектом художественного выражения и желание перенести читателя — это касается также формальной стороны процесса

чтения — в прошлое и усиливать некоторой выразительной наивностью иллюстрации эмоции детского читателя.

В иллюстрации исторических тем стирается обычное различие между иллюстрацией для детей и для взрослых. Слово художник, иллюстрируя исторический сюжет, чувствует себя более сильным, чем за работой над другим текстом, так как создает произведение одинаково полезное для всей национальной культуры, произведение, при котором разница в годах играет небольшую роль или же не имеет никакого значения.

Ян Гутенберг как главный персонаж биографического романа Фельда, который является образцом произведения художественно-просветительной литературы с историческим сюжетом, наглядно обосновывает необходимость и фактический процесс развития в жизни человека: от первых несовершенных попыток реализовать идею продолжатели и последующие поколения переходят к новым, более совершенным творениям. Сам Гутенберг здесь выступает как образец творческого и свободного человека: он уходит из Майнца, где цехи тщетно борются с патрициями за равные права; за это он был лишен гражданских прав и должен платиться имуществом за свою смелость. В трудном экономическом положении Гутенберг чувствует, что мог бы изменить весь мир, если бы он получил то, что ему положено. В этом объявлении борьбы начальству, которое своевольно применяет свою власть, заключается фактическое идейное значение произведения, а не в его фабуле, сильно загруженной научными пассажами.

Роман об изобретении книгопечатания, естественно, приводит читателя к сравнительному тому, что он о нем узнает, с типографским уровнем самой книги. Это привело автора художественного оформления книги Милана Хегара к его новой концепции, к подбору сопроводительного иллюстрационного материала и к оформлению книги, удостоенной премии лучшей книги года.

Вопрос эстетических и вневзятетических аспектов здесь, естественно, гораздо сложнее, чем у книг, где оценивается лишь характер иллюстрационного сопровождения. Отбор старых ксилографий, широкий диапазон содержания ксилографий, начиная непосредственной связью с содержанием книги и с процессом ее производства вплоть до самых разнообразных трудовых и обошественных отношений и явлений, образцы старого письма и рукописей, старые инициалы и, наконец, собственная печать книги и графическое оформление страниц — все это свидетельствует о широкой концепции художественных и эстетических аспектов и одновременно об их слиянии с познавательными и просветительными аспектами. Слово в этой книге, отражающей прошлое, реализуется тезис будущего, высказанный Максимом Горьким, о тождестве эстетического с эстетическим.

На московском симпозиуме в июле месяце 1972 года был поднят вопрос об иллюстрации и художественном оформлении

учебников. Это не второстепенный вопрос, наоборот, этот вопрос еще важнее, чем иллюстрация собственной книги для детей. Если учесть факт, что учебники являются воспитательно-образовательным средством, с которым каждый ребенок в течение ряда лет буквально сживается, если, далее, учесть объем областей умственного труда, с которыми учебники знакомят детей, и образовательные цели, которые перед ними поставлены, то должно стать ясным, что иллюстрации и оформлению учебников в целом необходимо уделять особое внимание. Это, естественно, касается также учебников истории и научно-популярной исторической литературы.

Наши чехословацкие эксперименты с сопроводительными рисунками (я сейчас умышленно употребляю этот более широкий термин, чем иллюстрация) в прошлые годы сосредоточивались на учебнике отечествоведения для четвертого класса и учебнике истории для седьмого класса основной девятилетней школы. Они касались основного вопроса, имеет ли в учебниках истории место художественная иллюстрация, сверх того, иллюстрация непривычная, иллюстрация ищущая и находящая новое графическое выражение.

Иллюстрационный материал, служащий в первую очередь для наглядного объяснения учебного материала по истории, для достижения целей обучения необходим. В учебнике истории это карты и схемы, портреты исторических личностей, наглядные рисунки реальных, орудий труда, жизненной среды, всего, что имеет документальное значение для усвоения исторического процесса, в том числе исторические памятники. В этой части иллюстрационного материала с требованием верности и наглядности связаны требования общего эстетического оформления и стиля. При этом однако остается еще нерешенным вопрос тех отношений в усвоении учебного материала, которые имеют самое важное значение для возникновения эмоций, из которых впоследствии вырастают прочные и постоянные классовые и национальные подходы и убеждения. Эта специфическая эмоциональная область не может обойтись без собственной художественной иллюстрации, а именно, без такой, которая способна отбором исторических фактов и художественной формой обращаться к эмоциональной восприимчивости детей.

Меловые иллюстрации Радомира Коларжа в учебнике истории для седьмого класса идеально удовлетворяют всем этим условиям. Они динамичны, богаты резким движением, развертывают целую шкалу света и тени, точной описательности противопоставляют эскизный набросок, который приводит в волнение читателя и требует от него активного содействия. Это иллюстрации, которые школа может полностью применить для развития творческого мышления и действий. Не удивительно, что иллюстрации Коларжа в этом учебнике послужили толчком для возникновения живой дискуссии; приходится только сожалеть, что до сих пор не подвергли научному исследованию использование иллюстраций в процессе обучения.

Наряду с собственной иллюстрацией исторических текстов и классификацией кругов этой иллюстрации, необходимо еще, наконец, упомянуть об отдельных попытках авторов-писателей воспроизвести в художественном образе некоторые стороны и элементы собственного литературного произведения или же более свободно выразить личное отношение к эмоционально близкой жизненной реальности. Известны такие попытки у А. С. Пушкина, И. В. Гёте, а также нашего поэта-романтика К. Г. Махи и др. Собственный художественно-эстетический замысел здесь, как правило, направлен не наружу, а внутрь, и поэтому вряд ли можно говорить об аспектах по отношению к воздействию изображения на читателя или воспринимающего лица.

II

Взгляд на развитие иллюстрации исторических тем в связи с развитием графики и изобразительного искусства документирует меняющиеся аспекты и концепции иллюстрации в отношении литературного произведения, а тем самым и художественных целей иллюстратора. На иллюстрации исторической тематики в книгах для детей в значительной степени воздействовало творчество пяти великих мировых иллюстраторов: Ивана Билибина, Макса Слефогта, Альфреда Кубина, Владимира Фаворского и Франса Мазерееля. Они в сущности относятся к одному и тому же поколению художников: старший из них, Макс Слефогт родился в 1868 году, а младший — Франс Мазереель в 1889 году. Каждый из них представляет другие тенденции и другие художественные стремления. В каждом из них по-разному проявляется ядро, сущность художественных аспектов и отношение к зрителю и читателю. Однако все выросли из культуры собственной народной среды, для всех характерна органическая связь иллюстрации с более широкой художественной деятельностью в области изобразительного искусства и с художественными течениями эпохи и последовательное преследование собственного выражения и собственного пути в художественном творчестве.

Иван Билибин, участник объединения художников „Мир искусства“, сильно тяготел к народному изобразительному искусству и, свободно ориентируясь на западноевропейскую сецессию, создавал синтез изображения, письма и орнамента в иллюстрации. Непосредственное и косвенное влияние Ивана Билибина на нашу иллюстрацию для детей в начале текущего века было исключительно велико: оно сказывалось больше всего на иллюстрации сказок, проявляясь в синтетизирующем взгляде на сказку и историческую тему. Введение Билибина в чешскую иллюстрацию для детей, наряду с художественно-выразительными аспектами, преследовало в первую очередь национальные и политические цели.

Макс Слефогт является, несомненно, наиболее чистым представителем импрессионизма в иллюстрации. Ему удалось придать импрессионизму в собственной иллюстрации новое лицо,

расширить и углубить ядро этого направления, обращенного прежде всего к поверхности явлений и к впечатлению, которое внешняя среда производит на человека. В иллюстрациях Слефогта, так же, как у Билибина — хотя в отношении смысла и мотивировки это проявляется по-другому — характерным образом сливается сказочная и историческая иллюстрация в одно высшее целое. Его иллюстрации к циклу романов Купера о „Кожаном Чулке“ интересным образом показывают путь от иллюстрации исторического сюжета к иллюстрации приключенческой литературы и то, что художественные аспекты имеют широкие возможности. В связи с этим необходимо упомянуть, например, о его цикле иллюстраций, выполненных пером, на темы сказок из „Тысячи и одной ночи“ („Али-Баба и сорок разбойников“) и о сопроводительных иллюстрациях Витте к книге „Анабасис“ Ксенофонта.

Уроженец Чехии Альфред Кубин представляет значительной частью своего творчества, в котором имеют место, например, иллюстрации к историческим рассказам Ярослава Дуриха и исторически концептированные иллюстрации к книгам „Краконош“ и „Кузнец Сметс“ Ш. Де Костера, некоторый синтез влияний сецессии и экспрессионизма. Выбором литературных сюжетов и авторов, и в своем ядре философской ориентацией и свойственным эпохе предклонением перед экспрессионизмом мог бы Кубин показаться отдаленным от собственного мира детской фантазии и детского понимания. Однако его графическое творчество как образец стиля вошло в сознание выдающихся чешских графиков и живописцев. Следует упомянуть, что этот великий мировой график всю свою жизнь осознавал влияние славянского генетического фактора на свое искусство.

Владимир Фаворский и Франс Мазереель, оба почти ровесники (1886, 1889) и борцы за новое, социалистическое общество, охватывают весь диапазон черно-белой ксилографической техники от классического реалистического выражения до условно символического выражения Мазерееля. Своим графическим и иллюстрационным творчеством они создали широкий диапазон черно-белой иллюстрации, в котором может развиваться всякий новый стиль иллюстрации такого рода.

С точки зрения нашей тематики было бы благодарным сравнение стилей чешской иллюстрации для детей на исторические темы на основании их связи с произведениями указанных авторов. Художественные аспекты здесь всегда играют главную роль и иногда в значительной мере зависят от течений и тенденций в живописи. Однако именно эта зависимость расширила выразительную шкалу иллюстрации и обусловила ее богатство и многообразие. Оказывается, что и в рамках собственных художественных аспектов можно различать частичные художественные аспекты, которые часто ведут к острым противоречиям между отдельными стилями иллюстрации. Такими частичными аспектами являются, например, знакомство с графическим творчеством выдающихся художников,

освоение новых стилей графики, сближение иллюстраций разных литературных жанров и т. д.

Хотя наше сообщение об иллюстрации для детей касается главным образом современной иллюстрации, тема эстетических и внеэстетических аспектов требует хотя бы краткого упоминания о прошлом иллюстрации. В чешской иллюстрации на исторические темы нельзя обойти графику и иллюстрации Миколаша Алеша и Адольфа Кашпара. Их творчество имеет для чешской детской книги определяющее значение, оно связано с окончательным утверждением эстетических и художественных аспектов иллюстрации для детей. Если по сей день проявляются отзвуки эпигонской иллюстрации Венцеслава Черного, то это подтверждается, с одной стороны, влиянием ее связи с „Древними чешскими повестями“ Ирасека, а кроме того, инерцией детских переживаний и их влиянием на последующее усвоение художественных произведений в течение всей жизни.

Наиболее важное место на рубеже сказочной и исторической иллюстрации, в точке пересечения декоративной и собственной иллюстрационной функции, на скрещении символического и сюжетно-повествовательного стиля занимают иллюстрации Зденека Скленаржа и Карла Сволинского. Зденек Скленарж иллюстрировал „Древние греческие мифы и повести“ и книгу приключений Одиссея. Он построил свои иллюстрационные композиции на непривычной связи прелести античных мифов с позицией звездного неба. Кажется, что он хочет соединить античное искание прекрасного в жизни с поэтическим ослеплением, переживанием, которое испытывает и современный человек, глядя на звездное небо. Собственное историческое событие, фабула повести его почти не интересуют. Если спросить, как может и как должен детский читатель книги воспринимать и переживать эти образы, то можно попасть из области художественного творчества в область психических процессов, в которых познание неотделимо связано с переживаниями, умственные процессы с эмоциональными, интеллектуально-фабульное освоение мира с эстетическим. Правда, иллюстрационные композиции Скленаржа могли бы служить для украшения плафонов и стен современных храмов, но и в таких переносах замыслов и намерений заключается будущее иллюстрации для детей.

В иллюстрационном творчестве Карла Сволинского еще труднее обозначить границы, отделяющие друг от друга иллюстрации отдельных жанров. От цветных ксилографий к роману Винтера „Розина — подкидыш“ (1938) и иллюстраций к „Картинам из истории чешского народа“ Ванчур (1940), к иллюстрациям в сказках Марии Майеровой „Прекраснейший мир“ (1949) и к новейшим иллюстрациям в книге Владислава „Приключения тринадцати богатырей“ и книге Беднаржа „Фауст“ проходит очень интересное развитие подхода художника к историческим темам и к функции иллюстрации. Большие тематические композиции к „Слову о полку Игореве“, изданному первоначально в память пражского восстания (1946), представляют

в процессе этого развития характеристическую кульминацию, из которой иллюстратор позднее исходит в повествовании о богатырях.

Подобно как у Алеша или Лады, также в иллюстрационном творчестве невозможно установить различия в том, кому предназначены произведения и их графические сопровождения. Они принадлежат всему народу — независимо от возраста. Движение от сцены к образу и символу, от сообщения к обобщенному условному знаку свидетельствует о единичности интегрирующих усилий такого многостороннего художника. Художественные процессы неизбежно связаны с процессом идентификации читателя с художественным выражением и с предъявляемыми к нему требованиями.

В области современной чешской иллюстрации исторических тем работал и работает целый ряд графиков. Можно было бы назвать (кроме тех, о которых мы уже упоминали) еще Адольфа Забранского, Вацлава Фиалу, Кириллу Боуду, Карла Мюллера, Зденека Мезла, Вацлава Боукала, Зденека Куделку и др. Замечательные единичные произведения были созданы некоторыми живописцами и графиками, у которых произведения на исторические темы представляли некоторый творческий экскурс. Сюда относятся, например: Властимил Рада, Антонин Пелц, Войтех Седлачек („Тиль Уленшпигель“), Йозеф Лислер. Выразительная шкала иллюстрации исторической темы уже, чем объем выражения всей области иллюстрации для детей. Я уже говорил, что здесь почти отсутствует гротеск и комизм (названный цикл Калоусека имеет предшественника по стилю, а не по выражению в иллюстрациях Лады к „Крестинам святого Владимира“, но это скорее антиисторическое произведение), отсутствует также иллюстрация, исходящая из детского художественного выражения.

Специально к детскому читателю обращается цикл иллюстраций Властимила Рады к „Тарасу Бульбе“ Гоголя. В более ранних иллюстрациях к гуситскому роману Ирасека „Против всех“ Раде удалось соединить два совсем различных качества: стремление выразить могущество и силу с жанровой миниатюрой, в которой лучше всего можно отразить богатый регистр форм и движений. Эмоциональная доверчивость, до которой доходит иллюстрация, часто бывает представлена прихотливой разговорной нотой. Таким образом, старое качество народности у Властимила Рады приобретает новое выражение. В цикле к „Тарасу Бульбе“ Рада учитывает прежде всего специфику свободной солдатской жизни, не связанной с мечтами о личных перспективах, разве только с теми, которые приносит личное геройство в боях. Само геройство в боях здесь однако носит замаскированный характер; народный сказитель как бы сливается с героями боев и их опасными для жизни смелыми подвигами. В этом вступлении посредника в сущности кроются эстетическое качество и эстетический

аспект, причем он оказывается над ними своим многозначным характером сочетания реальной жизни с миром мечтаний.

Дифференцирующий взгляд на чешскую иллюстрацию исторического сюжета указывает на ее богатую расчлененность, отсутствие конвенциональных проявлений прошлого. Далее можно было бы привести иллюстрации Карасека к „Старым сказкам“ Леонтины Машиновой, интересные иллюстрации Зденека Куделки к обработке французских легенд и повестей Цибульки, иллюстрационные глоссы Яна Сладека к книге „Розина — подкидыш“ Винтера, ксилографии Мезла к книге „Рассказы о замках“ Петишека и другие произведения. Иллюстрации Вацлава Фиалы и Карла Мюллера представляют такие прочные системы графического выражения, что их даже в воображении невозможно отделить от иллюстрируемых ими текстов. Можно справедливо отметить, что даже историческая тема, которая кладет особые пределы эмоциональному подходу читателя, не мешает нашим иллюстраторам искать специфические и своеобразные выражения и применять новые частичные художественные и другие аспекты, вытекающие из отношения художника к историческому сюжету и из чувства ответственности перед функцией книги и ее иллюстрации.

Несмотря на привлекательность исторического сюжета иллюстрация исторического рассказа и исторического романа не стоит в центре внимания теоретических интересов к иллюстрации для детей. Я провел сравнение доли этой иллюстрации в общей сумме иллюстраций для детей, используя некоторые международные источники (книга Б. Гэрлимен, исторический обзор англо-американской иллюстрации для детей — „Хорн Бук“, исторические труды Эллы Ганкиной о русской и советской иллюстрации для детей, польская монография из издательства „Наша Ксиенгарния“ и др.) и каталоги БИБ. Эта доля в действительности минимальная, единственное исключение представляет названный польский альбом.

Из нашей констатации вытекает, что историческая тема не доброжелательствует смелой, экспериментальной иллюстрации. Одновременно же выясняется, что этот жанр в книге для детей имеет разное значение у больших и многочисленных народов и народов, находящихся под угрозой. Да и не только это: несомненно этим отношением проявляется и историческое отношение народов — гуманное, покровительственное и миролюбивое, или, наоборот, захватническое, агрессивное. Само отражение этого отношения в иллюстрации для детей указывает очень ясно на связь эстетических, эстетико-этических и внеэстетических аспектов. Я уверен, что указанная связь могла бы привести к повышенному интересу к иллюстрации исторического сюжета в книге для детей.

АГНИЯ
БАРТО
 СССР

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ВЗАИМОСВЯЗИ ПИСАТЕЛЯ И ХУДОЖНИКА

Писатель и художник . . . в книге для детей они всегда рядом. В первую минуту, когда вы всегда берете детскую книжку в руки, художник даже опережает писателя. Ведь на обложке писатель представлен только своим именем, а художник в своем рисунке представляет как бы образ книжки. Как же велика роль художника, если от него зависит уже это первое эмоциональное впечатление о книге, которую ребенку предстоит прочесть.

Каждый писатель возлагает свои надежды на иллюстратора, предъявляет и свои требования к нему. Попробую сказать о том, чего я жду от художника, иллюстрирующего мои книжки. Мне вовсе не кажется обязательным, чтобы художник буквально повторил в рисунках, пересказал сюжеты моих стихов, мне важно, чтобы он почувствовал и донес до читателя ключевую мысль. Я считаю необходимым внутреннее созвучие стиха и рисунка. В книжке Эккермана „Разговоры о Тете“ приведены такие слова Гете: „Существует мало людей, у которых фантазия направлена на правду реального мира“. С радостью я недавно перечитала эти слова: „Фантазия, направленная на правду реального мира“ — ведь они звучат удивительно современно! Мне кажется, что сегодня они созвучны стремлению многих поэтов и художников. Пожалуй, это то главное, о чем думают в наши дни и художники, и писатели. Так вот, если, скажем, фантазия поэта направлена на правду реального мира, то и фантазия иллюстратора

его стихов должна работать в том же направлении. Это я называю созвучием, то есть в главном поэт и художник должны быть единомышленниками.

Хотелось бы, чтобы художник средствами своего искусства в полную силу выражал себя, свое личное отношение к любой детали, которую он иллюстрирует. Наверно только в том случае он сумеет раскрыть, обогатить, расширить мысли и чувства поэта, если они станут и его собственными мыслями и чувствами.

Как хорошо, что на интересной выставке, которую мы видели, много сказок! Но у меня создается впечатление, может быть, не совсем правильное, что в последнее время ощущается некоторое однообразие графического выражения сказок. Подчас сказка теряет свою живую душу.

Прекрасно, что художники разных стран и разных поколений любовно и бережно сохраняют традиции народной сказки. Но ведь традиции — это не есть нечто застывшее: думается, что оставаясь верным традиции своего народа, художнику можно и должно искать новые пути. Право же, здесь ждешь от современного художника более смелого поиска.

А в целом я уверена, что увезу с собой в Москву ощущение жизнерадостности, красочности веселого мира детства, который запечатлели в своих рисунках подлинны мастера искусства.

ЯРОМИР
УЖДИЛ
ЧССР

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВОЗДЕЙСТВИЯ ВНЕЭСТЕТИЧЕСКИХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ НАЧАЛ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ — ИЛЛЮСТРАЦИИ

I

Я считаю, что тема симпозиума, т. е. искание соотношения „эстетических и внеэстетических аспектов иллюстрации детской книги“, была избрана как нельзя кстати, если выступающие будут касаться аспектов воспитания; был ли это замысел организаторов или нет — не подлежит сомнению, что именно вопрос об отношении между специфическими интересами искусства и общественными интересами воспитания в тематике настоящего симпозиума отражается как в лощеном зеркале. Этот вопрос задал себе еще Коменский, когда искал форму иллюстрации к книге „Видимый мир в картинках“, а также автора, который создал бы ее на либретто Коменского. Несомненно, дело шло о дидактических рисунках, предназначенных для уяснения понятий и выражения отношений, все же Коменский был бы рад, если бы их выполнил Вацлав Голлар (у которого он мог предполагать индивидуальный художественный стиль, а следовательно, и меньшую приспособляемость и повиновение), а не ремесленный гравер (который, в конце концов, их действительно выполнил). В настоящее время снова и снова поднимается этот вопрос — с точки зрения дидактики и обучения — и иногда дело доводят до крайности, главным образом теперь, когда перед Государственным педагогическим издательством стоит задача как можно скорее составить новые учебники . . .

II

Правда, под углом зрения „иллюстрации для юношества“, сопровождающей художественный текст, проблема представляется несколько по-другому, она гораздо сложнее. Современный аппарат нашего теперешнего эстетического мышления может в эти вопросы вносить более подробные уточнения, чем это

было раньше. Налицо имеются эксперименты, рассуждения, опирающиеся на новые психологические познания, применяются результаты многих теорем, которые первоначально возникали не на почве психологии, эстетики или педагогики. Я имею в виду аспекты теории информации (т. н. информатики).

С ее точки зрения иллюстрация — подобно, скажем, стихотворению — является сообщением, осведомительное качество которого может воспринимающий интерпретировать или использовать; однако он ограничивается (или поддерживается) в своих возможностях большим латентным опытом, связанным с разными жизненными делами, специфическими категориями человеческой практики и своеобразными душевными операциями. К этим операциям относятся и операции эстетического мышления, в которое входит и эстетическое восприятие, способность воспринимать явления внешнего мира с эмоциональной реакцией. Способность эстетического мышления кульминирует в дифференцированном восприятии эстетических (или внеэстетических) импульсов. Уже в тот момент, когда вот так разграничиваем (в сущности, лишь скупо, редуцированно) понятие эстетического мышления, мы осознаем его динамический характер и его связь с онтогенезом человека. Однако ни на минуту нельзя оставлять без внимания его общественную сторону, его связь с социальной средой, развитием культуры, в которой человек живет и вырастает, с воспитанием.

Перейдем, однако, к природе эстетической информации. Она действительно значительно отличается от того вида информации, которую имела в виду первая кибернетическая практика. Она добивалась того, чтобы за информацией и ее декодированием следовали (как можно быстрее и автоматически) логические поступки, или же чтобы хотя бы продолжало развиваться информационное поле, которое бы дало возможность впоследствии

совершать такие поступки. В таких целях, конечно, необходимо, чтобы индивидуум — воспринимающий — пользовался тем же кодом, в каком дается информация. Если дело идет об информационном импульсе такого рода, как напечатанная страница, то у воспринимающего можно предполагать или отношение языкового корректора, или же читателя или наборщика — чтобы привести один из примеров, о которых говорит в своем произведении Абрагам Моулз. Природа эстетической информации такой подход исключает.

Поэтому автор, о котором я только что говорил, считает, что всякую информацию, или же ее восприятие, необходимо рассматривать в основном в двух аспектах:

семантическом, для которого характерны логичность, структурность, высказываемость, переводимость и возможность обсуждения, или

эстетическом, для которого типичны неперевоимость и способность „подготавливать состояния“.

Способность передавать эстетическое сообщение (или эстетическую часть данного сообщения) зависит от целого ряда особых моментов, которые вместе взятые образуют эстетическую чувствительность.

Своим строгим разграничением семантического и эстетического аспектов Моулз оказывается на самом пороге такого понимания искусства, которое предлагает Кант, т. е. понимание художественного творчества как „*interesslose Tätigkeit*“ и восприятия как „*das interesslose Gefallen*“.

Быть может, Моулз осознает эту опасность, так как в заключении одного раздела своих рассуждений о взаимоотношениях эстетической и семантической информации признает, что „сообщения“ с чисто семантическим или чисто эстетическим содержанием представляют лишь предельные примеры, диалектические полюсы. Всякое реальное сообщение содержит одно (семантическое) или другое (эстетическое) в определенном составе и взаимоотношении, которое трудно установить, трудно потому, что эстетическая часть информации носит алеаторический характер и может актуализироваться лишь в контакте с воспринимающим, эстетический редунданс которого априори непостоянный и неожиданный. В понятие „семантическое“, по Моулзу, входит не только сообщение о предмете изображения, но все, что в структуре произведения можно познать и высказать (пространственное расположение, анатомия, пропорциональность, цветовая структура). Для этого эстетического полюса сообщения остается, на первый взгляд, немного, так как эстетический редунданс содержит в себе связанный с эпохой или индивидуальный стиль, технику и т. д. Однако то, что остается — индивидуальность, оригинальность произведения, в случаях, о которых говорит Моулз, т. е. в случаях чистого, неприкладного и неслужебного искусства (типа коллекционерской, подвесной картины), является решающим.

III

Уже с первого взгляда видно, что теория информации, примененная к нашей проблеме, может содействовать уяснению некоторых ее вопросов, однако в принципе не меняет ее сущности. Она подтверждает, что:

встреча с искусством всегда представляет встречу двух субъективных миров, каждый из которых способен объективироваться лишь до известной степени, и можно добавить, рука об руку с индивидуальным развитием и возрастом;

что отношение эстетического и внеэстетического (или как здесь было раньше сказано: эстетического и семантического) зависит не только от создателя, а, пожалуй, еще в большей мере, от воспринимающего, или как говорят, от „потребителя“ искусства. Чем меньше эстетическая подготовленность, тем больше будет внеэстетического. Одно и то же произведение может иметь разные эстетические результаты, даже у „потребителей“ одного возраста и приблизительно одинакового образования. Функционирование активного эстетического редунданса, образование эстетических суперзнаков и способность ими оперировать зависит от мотивировки, эмоциональных импульсов, настроения и т. д. Одним словом, „эстетическая симпатия“ непродажна, хотя и измыслить можно всякое.

Далее подтверждается, что художественное произведение представляет целое, в котором элемент подлинности и условности находятся в нестабильном отношении уже и потому, что оба эти элемента могут произвольно отражаться в зеркале индивидуальной психики воспринимающего. Однако, и условность и оригинальность необходимы, если мы хотим, чтобы „сообщение было прочитано“, т. е. чтобы оно увлекло. Оригинальность иногда играет роль тормоза в так называемом потреблении искусства, она неудобна, задерживает; одновременно же продлевает срок восприятия и вызывает (даже и на основании антипатии) процесс эстетического мышления. Посредством нее трансцендирует простое чтение, декодирование наглядной информации в сферу переживания. В этом отношении оригинальность или хотя бы неконвенциональность эстетической информации исключительна, она является посредником активизации восприятия и косвенно выступает против потребительского отношения к жизни и ее ценностям. Мы уверены, и это могло бы составить самостоятельное исследование, что принцип обновления и творческого подхода к описанию жизни тесно связаны с понятием искусства и художественными исканиями.

IV

Не отходя слишком от наших посылок, можно сказать, что иллюстрация — главный предмет наших интересов — представляет вполне особенный вид эстетической информации. Ее связь с действительностью обусловлена обстоятельством, что она созерцает действительность сквозь призму поэтического (в широком, шалдовском значении этого слова) произведения,

„иллюстрируемого“ ею. Следовательно, она обусловлена эстетически как бы „в квадрате“. В отношении своей передачи, своей связи с детским читателем она, напротив, находится постоянно в опасности, что она будет восприниматься лишь натурально или поверхностно семантически по образцу „что это такое“, „что это значит“. Следовательно, нарисованное дерево, как действительное дерево (или объективное сообщение о нем), желтый цвет — как цвет солнца или поле, а не как продукт индивидуальной цветовой композиции.

История рассуждений о возможностях эстетического воспитания ребенка полна примеров, как именно этот факт „натурального понимания“ художественного произведения у детей привел к скептическим заключениям. У нас от этого впадал в отчаяние в двадцатые годы Богумил Маркалоус. Неадекватность эстетического отношения детей к художественным замыслам, выраженным в произведении, приводит его к пораженческому исключению „чистого“ искусства и введению так называемой прикладной эстетики, касающейся только жизненной среды.

Интересно в этом отношении мнение Робера Глотона.¹ Его эксперименты привели к познанию, что ребенок, а даже и подросток, предпочитает банальную хромотилическую картинку действительному искусству: главное, что ребенок знает, что изображено на картинке, главное, что здесь все нарисовано правильно и что картинка содержит какой-нибудь сюжет или сентиментальную ситуацию. Он допускает, что собственный художественный стиль ребенка может в процессе эстетического воспитания играть роль какой-то движущей силы, но что сам он не может быть и не есть источником хорошего вкуса. Искусство никогда не может быть понято непосредственно, тем не менее то искусство, которое отказалось от повествовательности и иллюзорного описания мира, но оно доступно лишь опосредствованно: через воспитателя и в результате длительного регулярного контакта, который также должен быть педагогически организован. Можно сказать, что все воспитатели в настоящее время высказываются за то, чтобы положение „легкого потребления“ педагогическими средствами превратилось в „положение откровенности“ по отношению к произведению, и даже в „положение ожидания“. В зависимости от своего характера и ориентации воспитательные средства ведут к такой цели. Однако такие средства предлагал уже А. С. Макаренко. Не по его вине у некоторых его толкователей так называемое „воспитание культурных навыков“ осуществлялось без соответствующей и аутентичной мотивировки и как бы „про запас“, как про запас развиваются мускулы рук, в результате чего возникала новая педагогическая схема, новое промежуточное звено, которое ложится между личностью ребенка, живым „Я“ и искусством.

¹ Robert Gloton, *l'Art a l'Ecole-Presses Universitaires de France*, 1965

Как было уже сказано, фактическая эффективность, польза, а прежде всего, конечно, доходчивость эстетической информации связана с онтогенетическими и социально-культурными аспектами. В этом отношении нас могло бы интересовать, какую роль здесь играет школа как первая воспитательная инстанция. Однако на этом месте было бы нецелесообразно разбирать этот вопрос в его полном объеме и значении.

Я лучше попытаюсь познакомить вас с нашим новейшим экспериментом, который был нами осуществлен в области художественно-эстетического воспитания в Чехии и который касается именно самых маленьких детей. Я имею в виду проект концепции художественного воспитания в детских садах, который в ближайшее время будет представлен для обсуждения специалистам-практикам. Его сущность состоит в том, что все предполагаемое воспитательное воздействие входит в состав сложной системы, в которой видное место занимает игра, сознательное и бессознательное экспериментирование, художественная реализация представлений, но и то, что в прошлом в детских садах оставляли без внимания и что здесь превратилось в обширное — и по нашему мнению, органически функционирующее — целое „культурации чувственных впечатлений, воспитания эстетического восприятия и оценки“. Это начинается с „открытия собственных предметов обихода“ без утверждения априори, что они прекрасны. Предполагается лишь, что все они эстетически значительны.

Однако было бы ошибочно думать, что мы здесь стремимся к какому-то беспрепятственному, бесперебойному переходу от красоты природы к художественному отображению. Известно, что между ними может возникнуть и неприятная интерференция. Связующим звеном не может быть так называемая объективная красота (сначала вещей, потом искусства), а воздействие учителя, которое мы сознавали как диалектическую связь чувственного контакта и интеллектуального воздействия, переживаний и созерцания. Здесь мы хотели воспользоваться мыслями Коменского, высказанными в „Телескопе“, где он также связывает в одно функциональное целое мир естественный с миром искусственным (одну часть которого составляет само искусство). Если здесь художественное произведение стоит в известном смысле лишь в конце этого ряда отношений, действий и рассуждений, которые составляют план эстетического воспитания, то, с другой стороны, оно является ключом, который открывает новые возможности в области внехудожественной и даже внеэстетической. Если к художественному произведению направлена наша воспитательная работа и, с другой стороны, от него (от искусства, проникнутого человеческим принципом) открывается путь в другие области, пока индифферентные в эстетическом отношении.

Следовательно, оптимистически можно предполагать определенный трансфер между простым восприятием

и восприятием эстетическим, между усвоением натуральной действительности и скрытых в ней связей и между максимально оочеловеченной действительностью, так называемым миром искусства. Однако решающим моментом этого трансфера является воспитание и его способность создать атмосферу, благоприятную для творческого подхода к обоим сюжетам. Детская иллюстрация в качестве орудия воспитания в таком понимании уже в своей сущности (о которой здесь было сказано) занимает особое место.

VI

С точки зрения философии и с позиций эстетической науки между эстетическим и внеэстетическим, между искусственным миром и натуральным миром наблюдается дисъюнкция, которую в области понятий трудно преодолеть.

С точки зрения ситуаций, которые возникают в повседневной практике и на которые воспитание может оказывать заметное влияние, положение вещей гораздо лучше. Человек, в конце концов, сам по себе представляет единую систему и это относится и к способу его восприятия. Между простым восприятием и эстетическим восприятием разница не диаметрально, а ступенчатая, причем эстетическое восприятие представляет определенную форму пополненного восприятия мира. Пополнение происходит — вернемся снова на момент к терминологии, предлагаемой нам информатикой, путем образования суперзнаков, среди которых всегда, с самого раннего детства встречаются такие, которые не имеют прямого отношения к действиям и практике, а скорее к представлениям, играм и в конечном итоге к антиципации возможных жизненных ситуаций (следовательно, все же к практике). Образование таких суперзнаков, таких растров нашего восприятия сильно бы задерживалось, если бы не ощущалась потребность в эстетической интерпретации нашего мира, та потребность, которая кульминирует в его художественном усвоении.

С точки зрения новой психологии внутренняя жизнь человека представляется как непрерывная связь переживаний и отдельные душевные функции, например, воображение, способность чувствовать, мышление как несколько своеобразные, но все же в ядре подобные и взаимно переплетающиеся формы этих переживаний.

Еще И. П. Павлов указывал, что чувства в определенном значении этого слова сами мыслят, ныне нам даже известно, что глаз не есть только орган зрения, но что определенная часть клеток анализатора из мозга переносится в глаз. Таким образом, возникает новый образ человека, в котором его духовная жизнь до некоторой степени демократизируется, иерархия функций менее похожа на пирамиду, но тем больше и эффективнее становится их взаимодействие.

В такой благоприятной обстановке нашего организма необходимо искать импульсы к слаженности того, что было отделено друг от друга воспитанием или традицией, главным образом же общественным развитием в период капитализма, в период неестественного разделения труда, в результате которого был „на куски разорван и человек“, по образному выражению Карла Маркса.

Притом художественная иллюстрация занимает особенное и вполне почетное место. По нашему мнению, это не беда, что в ней в динамическом равновесии это семантическое и эстетическое соединено в одно целое и что то одно, то другое проявляется в ней с большей интенсивностью. Если бы все это не звучало немного как прокламация и после того, что было нами сказано, мы осмелились бы сказать, что по своей сущности и тем, как она примыкает к организации нашей внутренней жизни, именно иллюстрация для юношества может сыграть роль того, кто не только проторяет путь к искусству, а кто принимает непосредственное участие в интенсификации и более глубоком обосновании первичных ощущений жизни.

ВЛАСТИМИЛ
ВИНТЕР
 ЧССР

ФОРМЫ, СОДЕРЖАНИЕ И ЦЕЛЬ ВОЗДЕЙСТВИЯ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

Если мы хотим более подробно анализировать теоретические вопросы воздействия и функции книжной иллюстрации, необходимо принять во внимание три аспекта проблематики, связанной с формами, содержанием и целями воздействия этого специфического вида художественного выражения. Некоторые аспекты были уже предметом обсуждения на прошлых симпозиумах БИБ, направленных на эмоционально-воспитательные аспекты, на художественно-теоретическую сторону вопроса и на исторические аспекты. Тематика настоящего симпозиума настолько широка, что позволяет данные вопросы подвергнуть более комплексному обсуждению. Поэтому разрешите и мне высказать свое мнение по этим вопросам.

В ходе предыдущих симпозиумов был сделан вывод, что с точки зрения содержания и преследуемых целей можно различать несколько основных типов формы художественного оформления книги, которые в основном отвечают более узкому применению к иллюстрации детской книги и книги для юношества (Винтер, БИБ '67). Их можно вкратце охарактеризовать следующим образом:

Тип „А“. Иллюстрация представляет доминирующий или же преобладающий элемент книги, являясь носителем ее осведомительной и идейной насыщенности. Правда, в таком случае характер иллюстрации по своей форме должен отвечать требованиям осведомительности. Иллюстративный способ выражения позволяет, чтобы содержание было понятно и тому, кто не способен прочитать текст. Поэтому этот тип иллюстрации принят главным образом в книгах для детей дошкольного возраста.

Тип „Б“ является некоторой противоположностью первому, он представлен художественным сопровождением, которое или же

совсем не связано с содержанием книги, или же связано с ним лишь косвенно, и служит только для ее художественного оформления или украшения.

Тип „В“. Иллюстрация носит характер наглядной экспликации или документации, которая ставит себе целью при помощи рисунка объяснить, дополнить, а также документировать вещественное содержание сопровождаемой ею книги. Этот тип иллюстрации известен с древних времен в книгах научного плана и применяется также в литературе этого же плана для детей и юношества.

Тип „Г“. Иллюстрация в качестве повествования воспроизводит определенные сцены, моменты или мысли содержания литературного произведения. Она, собственно, представляет иллюстрацию в более узком, собственном смысле этого слова, ее связь с содержанием литературного произведения очень тесна. Она часто встречается в литературе для детей и юношества, так как благодаря своему содержанию и непосредственной связи с текстом позволяет создать представление о рассказываемых событиях, а кроме того обладает способностью развивать воспроизведенными фактами и познание юного читателя.

Тип „Д“. Иллюстрация связана с собственным текстом лишь свободно, он ей служит скорее вдохновением, она стремится в художественном плане специфическими изобразительными средствами адекватно передать смысл, эмоциональное содержание или же моральное и эстетическое духовное назначение текстового содержания книги. Такое иллюстрированное сопровождение, собственно говоря, объединяет художественные достоинства литературного произведения, содействует развитию воображения и вызывает более активное эмоциональное восприятие всего произведения. Хотя этот тип иллюстрации предъявляет гораздо больше требований к психике, чем повествовательная иллюстрация,

именно этот вид художественного выражения находит в восприимчивой душе ребенка живой отклик и поэтому очень часто встречается главным образом в современном книжном иллюстрационном творчестве.

Все, что было сказано, может послужить основой для дальнейшего развития некоторых теоретических вопросов, связанных с эстетическими и внеэстетическими аспектами книжной иллюстрации с учетом иллюстрации книги для детей и юношества.

Если исходить из собственной природы иллюстрации как специфической категории изобразительного искусства, то необходимо подчеркнуть и ее характерную черту выражаться в образах, точнее сказано, в визуальных образах. Такой вид непосредственной коммуникации через образы, которая своей непосредственностью выражения и возможностью более или менее глобального восприятия, не зависящего от душевного переложения значения из постепенно воспринимаемых слов, являющихся, в основном, абстрактными выражениями, отвечает более ранним ступеням онтогенеза психики человека и, следовательно, обязательно должна встречаться в литературе для детей и юношества.

Далее, если мы хотим с такой точки зрения разграничить специфические аспекты области эстетической и области внеэстетической, то необходимо подчеркнуть, что художественные достоинства книжной иллюстрации в большинстве случаев передаются не непосредственно, как это имеет место до известной степени лишь в отношении иллюстрации, оформленной в оригинальных печатях художественной графики, а опосредствованно при помощи технической репродукции и печати, в результате чего книжная иллюстрация вместе с самими книгами относится к сфере массовых средств коммуникации. В зависимости от того, до какой степени репродукция и типографское воспроизведение иллюстрации близки оригиналу, можно говорить о большем или меньшем приближении воздействия напечатанной книжной иллюстрации к непосредственному воздействию подлинного художественного произведения. Это констатирование касается всех названных типов иллюстрации, причем вопрос качества печатной репродукции и ее эстетического воздействия относительно наиболее важен у иллюстрации типа „Д“, поскольку в ней художественный потенциал наиболее чувствителен к искажению или другим посторонним элементам коммуникации. С другой стороны, требовательность к эстетическому воздействию репродукции и печати относительно ниже всего у иллюстрации типа „В“, так как ее функциональная роль состоит преимущественно в выражении внеэстетического рационального содержания, которое однако вследствие недоброкачественного оформления репродукции и печати также может сильно пострадать.

Обратим теперь внимание на возможности воздействия книжной иллюстрации на отдельные основные элементы каждого

индивидуума, при помощи которой до некоторой степени может формироваться и общая структура общественного сознания. Даже и при логически отделенной характеристике рассматриваемых аспектов мы будем осознавать то, что книжная иллюстрация как форма наглядного сообщения наряду с всеобщими качествами художественного произведения обладает специфическими связями с печатным текстом книги, с которым она должна представлять по возможности однородное художественное целое, что книжная иллюстрация — хотя и в разной степени и разных взаимоотношениях — содержит в основном как некоторые эстетические элементы, так и некоторые внеэстетические элементы, что в восприятии иллюстрации и ее субъективной интерпретации принимают участие эмоциональные и рациональные элементы мозговой деятельности и что, следовательно, книжная иллюстрация одновременно воздействует — хотя и с разной интенсивностью — на все стороны духовного профиля читателя. Нет необходимости подчеркивать, что собственный эффект этого общего воздействия разных достоинств книжной иллюстрации нельзя преувеличивать, его надо считать одним из многих моментов, которые в комплексе культурной политики целеустремленно содействуют всеобщему и систематическому повышению культурного уровня всего народа.

Общий обзор отдельных элементов и направлений книжной иллюстрации начнем с эстетического воздействия иллюстрационного сопровождения как художественного произведения художественной ценности. С этой точки зрения иллюстрация своими эстетическими параметрами влияет на развитие способности к художественному восприятию, обогащая эмоциональный мир читателя — особенно ребенка и юноши — переживаниями увиденного прекрасного, связанного с художественным воздействием текста, возбуждая воображение читателя, облагораживая художественными достоинствами его душевную жизнь. Свойствами формально-эстетического воздействия в основном обладают, или, вернее, могут обладать все типы иллюстраций, если они задуманы с художественной творческой потенцией. Только им одним ограничиваются иллюстрации типа „Б“, за его пределы, как правило, не выходят и иллюстрации типа „В“, связанные с документацией содержания, с другой стороны, они доминируют большей частью в иллюстрациях типа „Д“ и, обогащенные общественно-эстетическими моментами идейного содержания, могут быть налицо в иллюстрациях типа „Г“.

Итак, мы дошли до тех элементов, которыми иллюстрация может оказывать воздействие в *идейном отношении*, главным образом в этическом и морально-политическом. Как уже было сказано, это воздействие происходит, с одной стороны, в общественно-эстетическом плане, следовательно, в плане перенесенного художественного выражения, обращаясь к наглядной форме прежде всего к эмоциональной сфере

душевной деятельности, с другой стороны, в плане идейного содержания, воспринимаемого и усваиваемого рациональным путем. Моменты идейного воздействия, которые влияют на формирование черт характера, общественного мнения и системы взглядов читателя, естественно, очень тесно связаны с содержанием иллюстрированного текста и их можно успешно в непринужденной форме — будь то непосредственно в воспитательных целях или спонтанно — применить лишь там, где для этого благодаря литературному тексту книги имеются предпосылки. Как было уже сказано, идейное воздействие содержания можно лучше всего реализовать в иллюстрации типа „Г“.

В ней может также найти хорошее применение и воздействие на развитие познавательных способностей и обогащение самих познаний и знаний читателя, в частности ребенка, т. е. *воздействие познавательное*. Оно находит себе выразительное применение главным образом в книгах с картинками для детей дошкольного возраста и младшего школьного возраста в иллюстрациях типа „А“, на высшей ступени выступает функция документальная, начиная книгами популяризаторского плана, специальными или научно-популярными книгами и кончая научными книжными публикациями прежде всего в иллюстрациях типа „В“. Однако познавательное воздействие может быть налицо и в иллюстрациях типа „Г“ и „Д“.

В рамках типов иллюстраций „А“, „В“ и „Г“ часто применяются научно-дидактические принципы, направленные на достижение *просветительного воздействия*, прототип которых нам показал еще Ян Амос Коменский в своем произведении

„Видимый мир в картинках“ и которые в рамках иллюстраций типа „В“ встречаются главным образом в учебниках. С другой стороны, *художественно-воспитательное воздействие* можно проследить главным образом в иллюстрациях типа „Д“, которые наиболее эффективно содействуют развитию собственной художественной фантазии и творческих способностей ребенка. Обе эти тенденции воздействия книжной иллюстрации можно подвести под общую категорию *педагогического воздействия*.

Естественно, что в системе этих основных сфер воздействия книжной иллюстрации, в частности в публикациях для детей и юношества, можно было бы специфицировать еще целый ряд конкретных действий на линии их раздела или в взаимной комбинации. Однако мы пока будем себя считать удовлетворенными, если высказанные мысли послужат импульсом к некоторым дальнейшим более подробным анализам. Дело в том, что приведенные основные сферы общественного воздействия и общественной функции книжной иллюстрации охватывают общую сферу замыслов и целей, преследуемых в рамках нашей книжной культуры политикой нашего социалистического государства. Задача, которая стоит перед книжной иллюстрацией особенно в деле формирования личности ребенка и юного гражданина, направлена на достижение гуманистических целей всесторонне развитого человека нашего современного и будущего нового общества, на повышение общего культурного уровня и укрепление коммунистического морально-политического профиля всего народа и обеспечение его дальнейшего счастливого развития в творческом труде и прочном мире.

БЕЛА
ТОТ
ВНР

ИССЛЕДОВАНИЕ ВОЗДЕЙСТВИЯ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ДЕТЕЙ В ВОЗРАСТЕ 8—14 ЛЕТ В ВЕНГРИИ

На кафедре педагогики Центрального педагогического института в 1968—1971 гг. было подвергнуто обследованию отношение между текстом и иллюстрацией с целью выяснить некоторые педагогические и психологические вопросы, связанные с хрестоматиями в Венгрии. Обследование было необходимо еще и потому, что несколько лет назад была осуществлена реформа общеобразовательных школ, которая возложила повышенные обязанности на издательства учебников. Таким образом, в центре внимания оказался также вопрос иллюстрирования школьных учебников. До сих пор, собственно говоря, не существует никаких современных педагогических и психологических указаний по практической работе. В международной литературе также появляется мало опорных пунктов в области составления учебников. Однако мне хочется назвать следующих авторов: М. Д. Вернон (1951, 1953, 1954, 1964), А. И. Зильберштейн (1954), Л. Меньшинская (1955), Г. Клигберг (1957), П. М. Лебедев (1958), Баир-Климпфингер (1965), Р. Бамбергер (1965), Ф. Голешовски (1966), В. Шерф (1968), А. К. Баумгертнер (1968), К. Додерер (1973) Б. Тот (1974). Что касается венгерской литературы, то я назову двоих: Е. Кенереш (1968) и Д. Фаркаш (1965).

Мои исследования

Цели и методы

Прежде чем начать исследование отношений между рисунком и текстом, необходимо было выяснить некоторые принципиальные вопросы. Вместе с моей соотрудницей Кеменье Палффи Каталин мы начали прежде всего изучать воздействие иллюстраций разных стиливых категорий с целью установить, чего ожидают и требуют дети в возрасте полового созревания от иллюстраций художественной литературы. При этом мы хотели разработать эстетические, педагогические и психологические аспекты, обуславливающие воздействие иллюстрации в книге.

В обследовании принимали участие 191 ученик в возрасте 9—14 лет, в том числе сто мальчиков и 91 девочка, по следующим группам:

Класс	4	5	6	7	8
Число детей	10 11	10 16	20 20	20 8	40 36
Возраст	9,4	11,0	12,4	13,8	14,1

Нами были составлены вопросники с семью заданиями, для решения которых было отведено два учебных часа. Формуляры мы раздали в конвертах, в которых было по 14 иллюстраций. Рисунки мы размножили размером в 14 на 20,5 см. Иллюстрации были взяты из венгерских и иностранных детских книг, причем они отличались друг от друга по содержанию и изображению (стиль и композиция). Мы поставили себе целью наблюдение реакции детей на основании различных оптических импульсов.

Дети решали следующие задания: из 14 рисунков они должны были выбрать такие, которые им больше всего понравились и вкратце объяснить, почему они им нравятся (1-е и 2-е задание). Они должны были назвать рисунок, который по их мнению был меньше всего пригоден для иллюстрации книги для юношества или учебника, а также обосновать свое мнение (3-е и 4-е задание). Рисунки расположить в определенном порядке в зависимости от того, как они выполняли функцию иллюстрации (5-е задание), далее, выбрать один рисунок (6-е задание), озаглавить его и написать к нему подходящую историю или рассказ (7-е задание).

Прежде чем перейти к результатам нашего обследования, мне хочется сказать несколько принципиальных замечаний:

Свое внимание мы ориентировали прежде всего на возраст и психические различия пола, не учитывая социальных влияний.

В ходе обследования оказалось, что мы сделали ошибку, включив в материал обследования две всем венгерским детям общеизвестные иллюстрации (рисунок 2 из книги Франца Молнара „Ребята с Паловой улицы“ и рисунок 9 из книги „Пятнадцатилетний капитан“ Верна). Эту ошибку мы попытались исправить, предупредив об этом детей и попросив их действовать независимо от известного сюжета и концентрироваться на указанном задании.

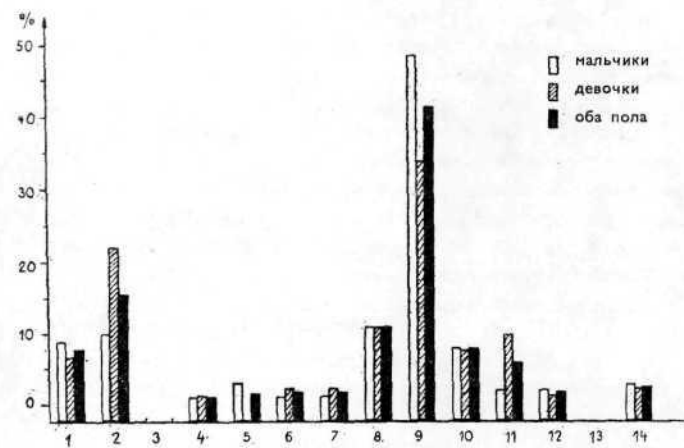
После подытожения результатов обследования выявилось, что серия этих рисунков позволила сделать интересные заключения. Это позволило лучше понять отношение ребенка к рисунку, более правильно оценить соотношение между рисунком и текстом с психологической, педагогической и эстетической точки зрения. Все эти познания можно будет применить на практике.

Результаты и заключения

Групповое обследование, в котором принимали участие мальчики и девочки разных возрастных категорий, дало много новых познаний, которые можно выразить цифрами и словами. Полученные данные были обработаны преимущественно математико-статистическими методами. В эксперименте использованы 14 рисунков, хотя в настоящей статье мы продемонстрировали лишь те рисунки, которые оказали выразительное положительное или отрицательное воздействие на детей.

Анализ данных, выраженных цифрами

Отобранные рисунки были расположены в зависимости от их процентной встречаемости, следовательно, с точки зрения возрастных категорий и пола. По тем же принципам было произведено суммирование данных. Согласно схеме 1 больше всего понравился рисунок 9 (мальчикам и девочкам всех возрастных категорий). Этот рисунок выбрали 49% всех мальчиков и 34% всех девочек, 41,9% всех опрашиваемых детей. На втором месте оказался рисунок 2, к которому положительно отнеслись

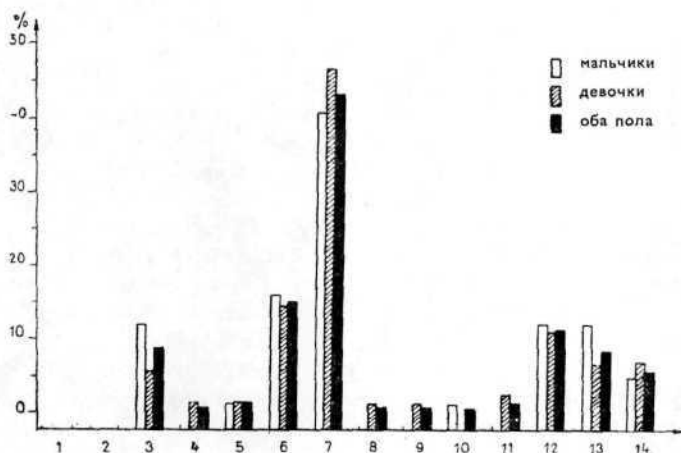


(Схема 1 — положительные ответы.)

15,7% детей. Однако при выборе этого рисунка проявилось несоответствие между мальчиками (10%) и девочками (22%). На третьем месте рисунок 8 (оба пола 11%). Это значит, что мальчики поставили его на второе место, а девочки на третье.

Согласованность в отрицательном выборе (схема 2) еще более заметна. Рисунок 7 отвергли 41% мальчиков, 47,2% девочек и 44% всех опрашиваемых детей. Также рисунок 6, который оказался на втором месте, отметил большую согласованность возрастных категорий и полов (соответственно 16%, 14,3%, вместе 15,2%). Рисунок 12, занявший третье место, 11,5% учеников считает негодным для иллюстрирования книги, что представляет по количеству небольшую разницу между следующими рисунками 13 и 3.

Данные, вытекающие из задания 5, в котором ученики должны были расположить рисунки в определенной последовательности, сходны с данными 1-го и 3-го заданий: на верхних ступенях лесенки находятся и здесь рисунки 9, 2 и 8, на нижних — рисунки 3, 6 и 7.



(Схема 2 — отрицательные ответы.)

Очередность, установленная на основании положительных и отрицательных ответов, изменилась после сдачи шестого задания, согласно которому дети должны были выбрать один рисунок и написать к нему рассказ или какую-нибудь историю. Мы ожидали, что дети выберут тот же рисунок как в первом задании. Интересно, что больше всего детей выбрали для этого задания рисунок, который первоначально был на четвертом месте, вследствие чего рисунок 9 перешел на третье место. Эти перемещения можно объяснить тем, что рисунок 1 детям был незнаком и поэтому был более подходящим для подъема их фантазии, чем рисунки 2 и 9, с которыми они уже раньше познакомились на уроке. Знакомое содержание направило их мысли и затормозило свободное развитие фантазии. С некоторыми



Рисунок 1



Рисунок 2



Рисунок 3



Рисунок 6



Рисунок 7



Рисунок 8



Рисунок 9



Рисунок 12

оговорками можно констатировать, что рисунки, выбранные большинством детей, очень подходящие для иллюстрации в отношении стиля, воспроизведения и психологического воздействия.

Вывод, который можно сделать из этих данных, указывает на то, что дети в этом возрасте любят определенные иллюстрации. Оказалось, что неясные, эскизные, нефигуральные изображения для иллюстраций не подходят. Дети гораздо больше любят предметные картинки с богато разрисованными деталями в натуралистическом стиле. Однако такое констатирование не означает, что иллюстрации в современном стиле отвергли все дети. Большая часть учеников проявила интерес к современной иллюстрации.

Анализ обоснования выбора рисунков

Выводы, о которых было уже сказано, оставались гипотетическими до тех пор, пока не были подытожены обоснования детей и сравнены с цифровыми данными. Второе, четвертое и седьмое задания позволили выяснить причины, почему дети некоторым рисункам оказали предпочтение, а некоторые отвергли. В нашем распоряжении было 523 ответа.

Мы попытались сгруппировать ответы согласно некоторым существенным критериям. Таким образом возникли четыре группы. В первой группе, названной оригинальные ответы, были мотивы, которые привлекли к себе внимание своей оригинальностью, появились только один раз, или же очень отличались своими качествами от остальных ответов. Для иллюстрации можно привести следующий пример: „Эта картинка не очень богата деталями, однако кажется, что ее художественный уровень довольно высок. Контуры не острые. Картинка предоставляет читателю возможность воспроизвести в фантазии все, что он видит . . .“ Этот ответ интересен не только потому, что аргументы ребенка отличаются от мнения большинства остальных детей („не очень богата деталями“, „контуры не острые“ и т. д.), но и потому, что он хвалит рисунок 6, который большинство остальных детей отвергло.

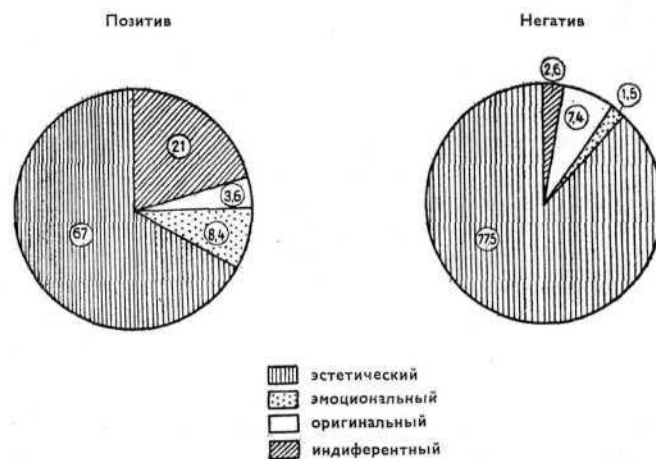
Ко второй группе относятся ответы, которые невозможно было проанализировать по идейным или стилистическим причинам. Для этой не поддающейся оценке группы характерен такой ответ: „Рисунок не выражает ничего, видно только, что девочка вошла в комнату, в помещении находятся книги и полки. Что может одна девочка искать в библиотеке, где нет людей, разве что она пришла воровать?“ (Рисунок 13). К этой группе мы отнесли также ответы, которые правильно сформулированы и в отношении содержания, но все же они вызвали впечатление, что автор неверно понял задание. Он выбрал картинку, потому что ему была знакома книга, из которой она была взята, и она ему нравилась. Он не мог избавиться от этой связи и найти более подходящий рисунок к знакомому тексту.

Для ответов в третьей группе было характерно, что авторы

ответов приводили эстетические аргументы для объяснения своего мнения. Пример: „Прием, примененный художником, производит естественное впечатление, для его техники характерен простой, доходчивый способ выражения. Кажется, что этот рисунок не современный, однако он производит хорошее впечатление и читателю ясно, что хотел художник выразить“.

Четвертая группа содержит ответы, в которых согласие или несогласие обоснованы положительными или отрицательными эмоциями. Точка зрения ребенка была обусловлена эмоциональными мотивами. Например: „По моему мнению, этот рисунок не годится для книги для юношества . . . он производит мурое, угнетающее впечатление“ (рисунок 3).

Количественное (процентное) соотношение между отдельными группами наглядно показано на схеме 3.



(Схема 3. Процентное расчленение положительных и отрицательных мотивов при выборе рисунка.)

Мы изучали мотивы отдельных групп ответов, желая установить, какие ответы встречались чаще всего, каковы различия в мотивировке мальчиков и девочек и имеется ли в отдельных возрастных категориях преобладающая мотивировочная установка.

Если сравнить наиболее частые мотивы избранных или отвергнутых стиливых признаков отдельных рисунков, то ясно выступают требования, предъявляемые иллюстратору детских книг: рисунок должен быть разработан до деталей и должен верно отражать природу; однако это вовсе не означает, что детям чужды абстрактные и современные художественные приемы. Основным требованием однако остается то, чтобы в книгах, предназначенных для детей, мир изображался ясно и натуралистически. Ребенок в возрасте полового созревания очень восприимчив и готов принимать новые, незнакомые и интересные вещи. Однако мир в его представлениях еще развит не настолько, как в более поздние годы, в его знаниях еще

много пробелов. Все это сужает его способности восприятия. Если мы хотим развивать силу детской фантазии и интеллектуальные способности ребенка, мы должны в иллюстрациях изображать вещи, которые ему еще недостаточно знакомы, вещи, которых ребенок еще не знает по собственному опыту, предметы, природные явления, образцы хорошего поведения, отношения между людьми — все это необходимо изображать как можно вернее и в соответствии с действительностью.

Ответы на задание 7 мы проанализировали для того, чтобы доказать, что меткая иллюстрация содействует развитию мышления и фантазии. В этом задании дети должны были написать на основании картинки собственный рассказ или какую-нибудь историю. Мы проверяли, совпадал ли выбранный рисунок с рисунком в задании 1 и насколько рисунок повлиял на текст, созданный самостоятельно ребенком, в том случае, если ребенок выбрал другой рисунок.

Сочинения учеников мы разбили на три группы. К первой группе „А“ мы отнесли сочинения, которые, по всей вероятности, вытекали только из рисунка, который вдохновил ребенка. Во вторую группу „Б“ вошли рассказы и истории, которые не были так тесно связаны с содержанием картинки, так что невозможно было определенно сказать, что сочинение возникло под исключительным влиянием картинки. Сюда вошли

также тексты, которые уже раньше были зафиксированы в мысли или фантазии ребенка, тексты, которые они уже где-то читали или знали о них, а теперь лишь сообразовали их с иллюстрацией. Третья группа „В“ содержала сочинения, которые были частично или полностью заимствованы из книг для детей, из которых были взяты и данные иллюстрации.

Большинство сочинений — 54,7% — вошло в группу „А“, 37,3% — в группу „Б“, а 12,6% группы „В“ можно было отнести и к группе „А“. Больше половины выбранных рисунков послужило в качестве сюжета для самостоятельной умственной работы учеников. Это относится прежде всего к рисунку 1, который вдохновил одну треть сочинений группы „А“. После него следуют рисунки 9 и 8. Этот результат соответствует результату положительного выбора, где во главе стояли рисунки 1, 8 и 9. Мы также пришли к заключению, что рисунки, отобранные большинством детей, лучше всего стимулируют самостоятельную умственную работу.

Хотя наши заключения не могут опираться на обширное обследование, мы не сомневаемся в их действительности, так как результаты нами проверялись и распространялись при помощи разных тестов.

Вполне достоверно можно сказать, что в возрастной категории с 10 до 14 лет в оценке иллюстраций не было никаких существенных различий. Среди 13—14-летних, особенно девочек, проявилась слабая склонность оказывать предпочтение современным и абстрактным картинкам. Для того, чтобы с уверенностью установить, можно ли эту тенденцию считать характерной для этого возраста, необходимо было бы произвести обследование среди 15—18-летних и сравнить результаты.

Оказалось также, что при отборе рисунков не было, собственно, никаких существенных различий между мальчиками и девочками. Это сходство можно объяснить нивелирующим действием совместного обучения, которое сказывается и в других областях поведения наших учеников (например, выбор книг для чтения, мода и т. д.). Факт, что мальчики и девочки учатся в школе, устранил несоответствие во взглядах и поведении.

Заключительные замечания

Не желая переоценивать результаты наших исследований, мы все же в заключение считаем, что они могут быть очень полезны, главным образом, для издательства книг для детей и юношества. Они содержат ценные и новые указания для редакторов, авторов и графиков, занимающихся оформлением учебников. Эти результаты могут также помочь педагогам и библиотекарям, которые учат своих учеников понимать литературу и воспитывают из них людей, которые будут любить читать книги. Современная иллюстрация, выполненная по научным принципам, представляет огромную помощь в эстетической, психологической и педагогической работе в школе.

Рисунок 13



ДАНУТА
ВРУБЛЕВСКА
ПНР

РЕБЕНОК И КНИГА СЕГОДНЯ

В современном мире цивилизационных сдвигов изобразительное искусство, независимо от того, до какой степени мы чувствуем себя связанными с его „чистым“ состоянием, как бы выполняет роль проводника, под руководством которого мы более уверенно переходим из одной фазы развития в другую, из одного шока в другой, из нового в более новое. Хотя в этой роли оно выступает лишь в качестве инструмента и его содержание далеко отстоит от эсхатологии, все же нельзя не заметить непосредственных результатов, вопреки пессимистическим диагнозам некоторых наблюдателей, которые в массовом потреблении эстетических предметов видят проявление духовной поверхностности.

Искусство в виде незаинтересованной экспрессии, а также в своей прикладной функции, всегда является посредником между познанием и инстинктом; его место между наукой и техникой, с одной стороны, и человеком, с другой стороны, помогает усваивать время, пространство и неизвестное.

Тезис Шиллера о том, что развитие эстетической восприимчивости человека является основой развития его ума⁷ и морали, являясь как бы стабилизатором, от которого зависит жизненная гармония индивидуума, за последние сто лет никогда так часто не припоминался и не актуализировался, как сегодня. Разочарованные в надежде, что мир можно изменить к лучшему орудием самой техники, мы снова обращаемся к центру человеческой индивидуальности, к человеческому нутру. Все чаще высказывается мнение, что необходимо воспитывать творцов, а не производителей. Некоторые мыслители (Эдвард Липиньски) считают, что кризис собственнических ценностей, который мы сейчас переживаем, в будущем преодолеют активные ценности, следовательно, творческое, а не потребительское отношение; поэтому уже сегодня необходимо с этим сообразовать программу воспитания.

В Польше в этом году очень много говорят о воспитании, его системе, методике и учреждениях, и все это связано с отчетным докладом о состоянии просвещения, который был недавно представлен на обсуждение широкой общественности. Однако беспокойство, вызванное разрушением старых принципов и слишком медленным созревaniem новых, ощущается в рядах гуманистов во всем мире. Поколение современной молодежи в результате радикально изменившейся обстановки, в которой она растет, не может отождествляться с поколением своих отцов или дедов. Одним словом, она другая — это проявляется в жизни, интеллекте и взаимоотношениях. Педиатры и психологи констатируют всеобщее явление — ускорение развития детей и одновременно с ним запаздывание их общественного созревания. Учителя чаще чем раньше отмечают порог „школьного шока“ у детей, которые не привыкли к совместной жизни в группе, потому что были воспитаны у телевизора. Молодая психика хрупка, о чем свидетельствуют статистики самоубийств волнующе высокие в самых низких возрастных категориях. В ответ на все это специалисты во всем мире ищут новую систему воспитания и образования, такую, которая сочетала бы политехнические нужды с гуманитарными, образование с эмоциональным развитием и которая уравновешивала бы познания о мире с познаниями о человеке. Следовательно, анализируется и программируется „эмоциональное“, „гуманитарное“, „персоналогическое“, „эвпсихическое“ или „синтетическое“ воспитание. Большей частью дело идет о том же самом, то есть о полном развитии личности ребенка.

Если заглянуть в детскую комнату, можно заметить, что игрушка меняется чаще, чем книга. Четверть века назад наши игрушки были гораздо проще в сравнении с сегодняшними, в которые проникла даже электроника. С другой стороны, книги наших детей не очень отличаются от книг нашего детства. А ведь книга вместе

с игрушкой является посредником между ребенком и внешним миром, обе они играют роль волшебного прутика, который помогает ему познакомиться с действительностью. Боюсь, что одна из них отстает. Просматривая посредственные книжонки для детей или книги для юношества, мы обычно приходим в замешательство, так как не всегда с первого взгляда можно отгадать время, когда книга вышла — вчера, десять лет назад или полвека назад, правда, если это не специальное издание по форме или содержанию. Существуют, например, польские публикации, изданные в период между двумя войнами, которые так тщательно напечатаны и иллюстрированы таким синтетическим, интегрированным способом, что их можно считать книгами 1973 года. Правда, в современных книгах возросла роль иллюстрации, мы живем под напором аудиовизуальных средств, но картина в общем осталась такой же статической как и раньше и так же ограниченной в подборе выразительных средств художественного языка. Полки завалены массой книг и книжонки, функциональных и литературных (по классификации Эскарпи), ребенок пробегает глазами по ним все быстрее и возвращается к ним все реже. Он это делает подобно взрослым, как ему это диктует историческое время. Изменяется современное общение с предметом книги, изменяются темпы восприятия печатного слова и его атмосфера. Все больше мы перелистываем книги, выбираем, ведем себя капризно — если конструкция книги недостаточно наглядная и не облегчает быструю ориентацию, т. е. если чтение затягивается, мы ее отбрасываем и берем другую. Дважды обескураженный ребенок, воспитанный, кроме того, на кинематографической и телевизионной поверхности, в третий раз уже не возьмется за некоммуникативную книгу. Книга уже просто перестает быть единственным источником информации; она потеряла свое значение и как предмет престижа или показатель общественного положения, даже и в сознании ребенка. Книгу читают в трамвае или метро, под партой в школе, прочитав, оставляют ее в поезде. Естественно, это касается не всех публикаций, а в первую очередь массовых, т. е. таких, которые с общественной точки зрения являются самыми важными. С другой стороны, быстрый ход событий и развитие науки снова привязывают нас к книге больше, чем когда бы то ни было раньше. Каждый ребенок постепенно привыкает к тому, что его воспитание в современном мире будет постоянное, что он всю жизнь должен будет учиться и доучиваться, что только будут изменяться формы и методы.

Уже само обстоятельство, которое ставит перед ребенком на рассвете его жизненной активности перспективу огромного потребления книг, должно вызвать рассуждения и вопрос: какими должны быть эти книги, чтобы, кроме обязанностей, доставлять удовольствие, а также давать определенное количество знаний. Среди всех книг, издаваемых в мире, самое значительное место (80 из 100) занимает функциональная книга, т. е. лучше сказать — руководство. Среди всех функциональных книг самую большую

группу составляют школьные учебники (иногда до 40% названий из общего числа книг, издаваемых в данной стране). Это огромное количество книг основного общественного значения. В то время как эстетика и современность структуры художественной книги являются делом амбиций того или иного издателя, оформление и художественный язык школьного учебника должны быть степенью амбиций нашей культуры и просвещения, буквально нас всех. Но часто это бывает наоборот. Школьным учебникам можно во многом сделать упрек, особенно в консервативности.

Визуальный язык в книгах для детей имеет гораздо большее значение, чем ему обычно придают. Иллюстрация является посредником в нескольких одновременно протекающих процессах: приглашением, побуждением к чтению, разъединяя на части и оптически расчленяя текст, она облегчает его усвоение, возбуждает воображение, развивает интеллект и, наконец, вовлекает юного читателя в широкую художественную проблематику, шаг за шагом приближает его к „действительному“ искусству и может стать его первым проводником по его лабиринту.

Необходимо заметить, что за последние десять лет начали в искусстве радикально изменяться взаимоотношения между художником и приемником. Вмешательство художника в окружающую нас среду достигает все больших размеров и все реже касается лишь отдельных объектов, создаваемых уединенно в мастерской и для себя. Художники стараются охватить своим воздействием огромное пространство, но прежде всего людей. Художник часто выступает с зрителем или участником действий, инициатором которых является он сам, в контакты, в которых часто выступают моменты провокации. Эти отношения предполагают участие зрителя не только в восприятии готового художественного произведения, но уже в процессе его творчества, а иногда еще в процессе возникновения самой идеи произведения, то есть в определенной интеллектуальной игре. Изобразительное искусство оживает сегодня во многих направлениях: на него оказывают воздействие кино, промышленность, наука, театр. Оно разрастается в трех измерениях и своими предметами окружает человека, обогащая произведение физическим и психическим присутствием человека. Одним из его частых признаков стали движение, непостоянство формы, трансформация. На представлениях, предлагаемых молодыми художниками, зритель присутствует, он не рассуждает о них на расстоянии. Это искусство доставляет развлечение, вызывает гнев или восторг, но стремится быть поближе к жизни.

„Ничего не должно отделять книгу от жизни, особенно мифы нет. Неограниченная и постоянно возобновляющаяся связь с людьми — вот ее действительная функция. Как только она перестает выполнять эту функцию, она становится балластом мертвой бумаги, сокровищем без души“ — говорит Робер Эскарпи.

Современную книгу, несомненно, ожидает эволюция. А книга

для детей должна была бы претерпеть эту эволюцию в первую очередь. Дело в том, что здесь не может речь идти о соблюдении преемственности уже достигнутого прекрасного — это признак академизма, или о распространении образцов эстетики круга взрослых, т. е. образцов слишком тяжелых или слишком косных, также не может быть речи о языке художественного „лепета“. Самое важное свойство юного ума — это любознательность. И эту любознательность необходимо развивать многообразными способами, не одной только формулой или рецептом, как наблюдать мир. Картина должна прежде всего возбуждать воображение, а не усыплять его. Она должна учить смело смотреть на видимый мир через разные очки. Упражнение воображения — это упражнение интеллигентности. Стабильный, „неразложимый“ контраффе́кт света обязательно ведет к пассивности мысли. А нам нужны поколения творческих людей в самом широком значении этого слова.

Следовательно, пора ангажировать все выразительные средства, которые содействуют развитию ребенка. Пусть он

учится по-разному познавать мир, его образному анализу и синтезу. Пусть он и в книге находит место для своего художественного комментария. Страницы не представляют закрытое целое. Так же, как текст переходит со страницы на страницу, и визуальный язык протекает через книгу как ручей. Жизнь книги находится в движении, ее художественная сторона требует динамики. В книгах для детей не надо бояться гетерогенных форм, т. е. взаимного чередования фотографий, технических чертежей, графики. Чем больше каналов будет открыто для мыслительного процесса, тем лучше. А художник-координатор здесь для того, чтобы этому придать гармоническую структуру, не допустить хаоса.

Многие решения, представленные на выставках братиславского Биеннале, уже сигнализируют о таком направлении размышлений о книге. Возможно, что самые интересные аспекты показал бы плебисцит, организованный среди самых юных братиславских жителей, об этой посвященной им выставке. Дети ведь бывают лучшими критиками.

ФРАНТИШЕК
ГОЛЕШОВСКИ
ЧССР

ТВОРЧЕСКИЙ ВКЛАД МИРОСЛАВА ЦИПАРА В ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

I

Первая оценка БИБ в 1973 году застает Мирослава Ципара очень далеко на его пути к иллюстрации для детей — на пути исследовательском, а не просто скитальческом. Молодому браτισлавскому графику, уроженцу Кисуце, с которыми он никогда не прекращал общения, в начале 1973 года исполнилось тридцать восемь лет. Кисуце не только прекрасны, они так же суровы по отношению к собственным детям, воспитывая в них упорство, творческое мышление и трудолюбие. Таков и Мирослав Ципар. Он очень рано начал заниматься иллюстрацией и с самого начала не уклонялся от обязанностей, которые приносили много трудностей и проблем, причем не только художественных. С самого начала иллюстрация Ципара имеет восходящую тенденцию, тем более, что она является результатом лихорадочного упорного труда. В его процессе трудно зафиксировать отдельные моменты, потому что, бесспорно, что так, как „Белая княжна“, иллюстрации которой получили оценку на БИБ-1973, является органическим результатом его творческих усилий, она опять-таки не представляет ничего больше, чем веху в его развитии и мост к новым творческим стремлениям и результатам.

Конкретное художественное произведение нельзя оценивать изолированно, не учитывая предшествующего развития художника; однако все же можно (и в формулировке отношения к произведению это имеет особое методологическое значение) попытаться рассмотреть его как целое само по себе, а потом говорить о нем в связи со всем творчеством художника, в органическом контексте. Такая элиминация, как первый этап знакомства с произведением помогает гораздо нагляднее проследить источники художественного выражения и предугадать дальнейшее направление развития художника.

В иллюстрациях к „Белой княжне“ Ципар воспользовался формой

выражения, которая как бы выросла равной частью из доли барокко в творениях народного искусства и из сецессии. Это какой-то „новый стиль“ семидесятых годов, в такой чистой и своеобразной и такой творчески новаторской форме, какую трудно искать в каком бы то ни было другом произведении. Основная черта новизны этой иллюстрации заключается в том, что богатый, тропически буйный декор имеет такое же важное место, как и фабулярные элементы иллюстрации, и что тот же декор проступает собственное содержание иллюстрации. Перечисление дальнейших черт стиля охватило бы законченную плоскость изображения равномерной красочности, меланхоличную гармонию красок, часто прерываемую яркой зеленью, предназначенной для особых моментов содержания, богатую градацию форм, в которых вместе с человеческими фигурами выступают архитектурные элементы, сосуды, явления природы. В жизненном значении декора лучше всего может убедить „дерево, которое все украшает“, это невиданное дерево из сказки, на котором каждый лист сияет другим цветом и которое при каждом дуновении ветра издает нежные тоны. Ципар заимствует это огромное богатство цветовых тонов из текста сказки, усиливая их через формы, в которых сливаются листья с цветами и с формами орнамента, образуя единый синтез.

Образ прелестной белой княжны Ципар вставляет в богато украшенную рамку, оживляет замки и кареты, среди колоннад и аркад размещает фигуры принцесс и королей, фигурам женщин и девушек придает буйные, волнистые формы, к плоскостному членению одежды приближает и выполнение лиц, выражение которых вследствие этого принципа стилизации удивительно углубляется, образы животных приобретают декоративное членение, напоминающее узоры на материях платьев. В пестром наборе форм нас не удивляет, что хозяин Стоклас проходит через

замочную скважину, чтобы избавить свою страну от злых фей, и нам кажется вполне естественным, что мефистофелевские лица солдат, приветливые улыбки девушек и благоразумные взгляды старцев так хорошо согласованы взаимно, а также с богато расчлененными лицами ведьм и колдуний.

В новой иллюстрации детской книги сильно меняется и разветвляется функция, которую художник придает украшению форзаца: это мы заметили, например, у Страндела, Сейдла, у Бомбовой, Бруновского и других. Ципар помещает на форзаце книги лоджии, заполненную лицами и бюстами сказочных персонажей, но только положительных и прелестных. В зеркальном образе линий в начале и конце книги, в согласованности движений и направлений содержится непосредственный импульс к тому, чтобы читатель заинтересовался персонажами сказок, выясняя их сюжетные и смысловые отношения, чтобы он больше заботился о них самих, чем о чистоте нити сюжетного развития сказки.

Еще можно было бы говорить и о другом: хотя бы о цветочных инициалах сказок, которые стирают разницу между инициалами и заголовком, о том, что рассказывают выражения лиц — чем они прелестнее, тем они живее, о том, как китайский дракон выражает зло и отрицательную власть, или, наконец, об очаровательном согласовании пейзажа и персонажей в иллюстрации к сказке „Пахарь и великаны“. Однако необходимо, наконец, обратиться от иллюстраций Ципара к этой книге ко всему его творческому пути в иллюстрации для детей, чтобы ответить на вопрос о бесперебойном развитии его художественного творчества.

II

Каждому запланированному путешествию предшествуют колебание, рассуждение, решение. Но только потом, когда человек действительно движется в путь, когда его ноги оказываются в стране, по которой он должен передвигаться, проживая в ней, постепенно он начинает уяснять себе точное направление и цель. Оба факта не зависят только от нас самих: путешествие обусловлено теми, кто сюда приезжали до нас (хотя это нас и не обязывает идти по их стопам), а также особенностями путешествия, на которые мы должны активно реагировать.

В 1958—59 гг. выходит „Пьеса для твоих голубых глаз“ Фелдека, текст, богатый красками и динамикой, играющий загадками, которые ребенок вставляет в игру как недостающее колесико в машину. Уже в этом первом произведении Ципара несомненно сказываются его уверенность в форме и цвете, его чувство согласованности иллюстрации с типографским оформлением книги, его заинтересованность в единстве иллюстрации и литер. В 1960 году выходит уже целый ряд книжек с иллюстрациями Ципара. Чувствуется, как в каждой из них иллюстратор старается правильно отразить жанровые различия текста и как он целеустремленно находит черты, развитие которых ведет

к творчеству своеобразного выражения.

В иллюстрациях к „Веселому телефону“ Чуковского (1960) Ципар пользуется контурными рисунками, которые он раскрашивает пестрыми и живыми красками. Здесь отчетливо проявляются уже черты, которые его увлекают и которые вскоре становятся опорной конструкцией его стиля. Они появляются в распределении ритмических элементов, в чертежах архитектур, в декоративной структуре форзацев книжки. Как будто развитие этой декоративной фактуры, построенной на спирали, достаточно для того, чтобы найти путь к определенной константе выражения.

Прелестные иллюстрации к книжке Е. Гашпаровой „Карандаши и голы“ (1960) представляют до некоторой степени противоположность иллюстрациям к Чуковскому. Если в первом случае иллюстратор чувствовал себя связанным классическим действием юмористического содержания, во втором случае он себя не чувствует ограниченным и развивает рисунок, композицию, идеи, линию и краски вполне свободно. Особое внимание, которое текст уделяет краскам, приводит его к цветным доминантам отдельных иллюстраций: к зеленой, цветам охры, красной, синей. Поскольку сам автор хочет заинтересовать читателя художественными средствами, тем более иллюстратор может свой цикл иллюстраций приблизить детям отсутствием условностей, свободным и экспрессивным выражением. Кроме собственной концепции рисунка, ему помогает и его техническое многообразие: он рисует кистью и пером, использует воздействие цветной поверхности, использует негативные рисунки офсета, а что главное, очень своеобразно исполняет и обложки книжек, показывая здесь лицо и смелость художника-типографа.

Цикл иллюстраций к книге Л. Квиетковой „Придет дед Мороз“ может показаться одним из многих исходных пунктов своеобразного пути Ципара: реальный исходный пункт, который считается с воспринимающим лицом и не упускает из вида образовательного и воспитательного значения иллюстрации. Ципар в „Деде Морозе“ использует широкую шкалу письма и и надписей, связывает их с комбинациями прямоугольных параллелограммов, которые, будучи очень простыми, кажутся чрезмерно богатыми и которые на красном и синем форзаце указывают на биполярность содержания: картинную и литерно-цифровую. Прямоугольные поверхности вступают как тезисы в красную композицию с принцессой и как практический принцип в картинки для вырезывания за исходными данными о книге. Иллюстратор на этом основном композиционном элементе показывает возможности эксперимента и доказывает его необходимость и жизненность.

Юбилейный выпуск по случаю столетней годовщины со дня рождения М. Кукучина, его „Пега яловица“ (1960), был исключительным художественным заданием. Он не подходит под замыслы пути Ципара вследствие своей исключительной функции классического литературного произведения, его специфического

места в комплексе детской литературы. Двухцветные крайне упрощенные линогравюры сбрасывают с себя сюжетную зависимость, которая к ним все же тяготеет. Полоски и линии, которыми график дополняет детали содержания разрушают вертикально-горизонтальное членение композиций свободными диагоналями. И при крайнем формальном обобщении иллюстрации сумел Ципар выразить как песенную поэзию произведения (особенно в начале цикла женскими персонажами), так и гротескный характер комизма. Может быть, Ципар здесь думает о взрослом читателе, однако он остается верным детской непосредственности восприятия и детскому интересу к новому.

Уже на первых порах своего творчества Мирослав Ципар обладает цельным и уравновешенным выражением; это позволяет в нашем исследовании руководствоваться не только хронологией творчества, а скорее особо выделить доминанты в развитии его художественного выражения. При этом более ясно предстанет и отношение иллюстратора к тематике литературного произведения.

III

Почти у каждого иллюстратора детских книг представляет иллюстрация в иллюстрированных книгах для самых маленьких специфический круг иллюстраций. Такая специфичность не означает своеобразности стиля: иллюстратор в пределах собственного стиля ищет такие черты и признаки, сочетанием которых можно создать наиболее подходящее и наиболее привлекательное целое для детей дошкольного возраста. Нет необходимости слишком узко устанавливать возрастные границы этих книг: это определяется представлением иллюстратора об увлекательности графического выражения в соответствии с технически обусловленной реальностью нашей жизни.

Пожалуй, среди иллюстрированных книг самую большую часть занимают книги стихов. Перечисление иллюстраций Ципара в этой области, если мы их не упоминали уже раньше, начнем с буклета Маршака „Веселая арифметика“ (1962). Страницы буклета Ципар сопровождает меловыми картинками упрощенной формы. Техника живописи позволила ему более конкретно оформить поверхность, и Ципар ее полностью использует. За исключением введения, которое в отличие от собственного содержания стихотворения знакомит с цифровыми знаками от одного до десяти, ему успешно удается сохранить наглядность данных величин, что особенно трудно во второй части серии.

Если не учитывать точную хронологию творчества иллюстратора, то можно привести следующие буклеты — книгу стихов Л. Фелдека „Телефон“ (1963) и „Кулинарную книгу для детей“ (1968). Остроумное небольшое стихотворение Фелдека о телефоне, разбитое по страницам буклета, дает возможность менять обстановку и соединять бесконечную кривую клубка с маленькими площадками иллюстрационного коллажа. Коллаж по форме не содержит ничего лишнего, кажется, что он исходит из величественного коллажа плаката, оживленного

на каждой стороне не только продолжающейся красной нитью, но и миниатюрными выразительными цветными элементами: птицей, листом, цветком, собачкой. В „Кулинарной книге для детей“ Фелдек развивает метафорическую игру омонимов, которая сама по себе ставит перед иллюстратором почти неразрешимые задачи. Для своей художественной реализации Ципар выбирает из них их абсурдную гротескность, соединяет фигурные мотивы рисунков с рисованным письмом, из словесного остроумия стихов выводит художественные композиции, построенные на абсурдности противоположностей, разрушает какое бы то ни было конвенциональное представление о порядке чередованием красок, пропорций, письма и картинок. Детскому читателю-зрителю он предлагает для разгадки загадки и задания, в которых по-новаторски сочетается словесное и формальное выражение остроумия в игре слов. Обратим хотя бы внимание на разворот „Бухты — яйца“. (Бухта — сладкий пирожок, прим. переводч.) Представлению еды противостоит образ междометного „Бух! я, Бух! ты!“, во второй теме сравнивается яйцо с разбитой скорлупой. Несюжетный текст необходимо либо додумать в сюжетном плане, либо картинка ограничивается знаками и письмом — однако автор всегда дает полный простор детской фантазии и интуиции.

„Бодрое чемоданное настроение“ Валека (1964) и „Карусель“ Маршака (1968) развивают такую же концепцию иллюстрации. В коллажах к первой из них Ципар противопоставляет упрощенным фигурам более сложные формы средств транспорта, архитектур и деталей природы, используя часто поверхности с узорчатыми фактурами (материалы платьев, облака, бабочки). За исключением человеческих персонажей, иллюстратор как бы стремится найти архетип формы, соединяющий, например, дерево с облаками и дымом, к которому все же направлены более или менее и некоторые силуэты лиц и узор плоскостных фактур.

В иллюстрациях к стихам Маршака еще больше усиливаются гротескные черты стиля, границы которых, естественно, определяются принципиальной простотой формы (мальчик с мыльными пузырями, новая концепция человеческого анфаса, ковровые фактуры на живых фигурах и т. п.), более ранние амбеновидные формы доходят до своеобразных декоративных ритмизаций, как хотя бы у тех, собственно, четырех ритмических принципов на листе „Наш бегемот“. Художнику нравится цветной фон, он пробует применить выразительное правоугольное членение страниц, например, в „Загадках“. Известное стихотворение „Фузик-Баюзик“ он сопровождает разноцветными деталями-знаками; разбросанные по страницам, они прекрасно дополняют типографское оформление страниц. До сцены иллюстратор доходит лишь в заключение: это сцена из заключительной части стихотворения, к ее сюжетно-ситуационной гротескности присоединяется еще художественно-техническая гротескность (черные силуэты фигур с зелеными деталями). В стихотворении „Багаж“ художник применяет обратный

метод: иллюстрация начинается рисунком дамы с кучей багажа, а после этого следуют смысловые элементы — багаж и щенок в его двух образах, которые составляют остроумный сюжет стихотворения. Вольность, с какой иллюстратор оформляет оба образа щенка, дает понять зрителю и вольность творческой концепции, с которой он должен согласиться и которую он должен усвоить в связи с художественным стилем. (Необходимо добавить, что в шкале концепций иллюстрации, которые Ципар применяет в стихотворениях „Карусель“ Маршака, сопровождение обоих названных стихотворений представляет скорее одну из крайностей против самостоятельных картинных композиций книжки: означает сведение сюжетной линии иллюстрации к минимуму.)

Художественную кульминацию книг с картинками для самых маленьких представляют циклы иллюстраций к книгам „Самая маленькая карусель мира“ Яна Навратила (1965) и „Голова, которая у меня была тогда“ Фелдека (в стихах), (1967). В коротких текстах прозой Навратил рассказывает о фактах, с которыми ребенок встречается в процессе познания и эмоционального восприятия мира. Тексты имеют более широкий горизонт, чем „Вещи, цветы, зверушки и люди для детей“ Незвала; их ступенчатая структура образует основу более многостороннего взгляда на мир. Шуточные поэтические фантазии Фелдека созерцают тот же мир, однако они кажутся более личными, своим шуточным и одновременно глубоким эмоциональным взглядом на детские переживания производят впечатление, что они были написаны также для взрослых. Об этом свидетельствует особый аспект общего проявления интереса к детскому миру, детскому языку и детскому складу ума.

Набор книжки Навратила позволил иллюстратору применить сжатые, сконцентрированные иллюстрации. Кроме этого, Ципар его разнообразит интересным остроумным художественным приемом: в композициях, состоящих из самых разнообразных элементов, стилизованных в сжатых формах, расположенных рядом и друг над другом, он меняет цвета, тона и оттенки. Даже не всегда той же самой краской покрыта вся деталь — это зависит от ее сложности и выразительности. Вольное размещение элементов „(Причесывание“, „Платье художника“, „Погремушка“, „Черное и белое“) производит впечатление вольной керамической композиции на стене. И если посмотреть на оживленный ряд деревьев или картину к тексту „Платье художника“, то может показаться, что мы понимаем первооснову таких художественных замыслов, как например, натюрморт с бутылками Моранди. Композиция во всю страницу „Фонтана“ доходит до детского мышления и формирования уже не только палитрой человеческих фигур, но и их расположением, таким тщательным и таким закономерным, каким является расположение слов в стихах.

Композиции во всю страницу и частные к стихам Фелдека приносят новые сокращения в фигурах и новые художественные схемы человеческих лиц, новая гармония красок обогащается

необычными переливами цветов, детали размещаются по-новому, интересно. Сразу же в контртителе квадратная картина разбита на девять прямоугольников, правильность которых нарушается только центральным прямоугольником с изображением человеческой головы. Следует свободное расположение в горизонтальных линиях, композиция, состоящая из изображения и вольных предметов, композиция с пространственной фикцией архитектур, законченная поэтической сценой с птичьего полета, композиция, состоящая из строительных кубиков и вида через окно, плоскостное скопление фигур в интерьере и в заключение какое-то неопределенное содержание картины, обрамленной четырьмя фигурами. Каждая композиция означает нечто новое, каждая приносит в своем комплексе ряд сюрпризов и противоречий, каждая представляет комплекс форм, красок и деталей.

Безусловно, это не композиция картины, которая выходит навстречу зрителю: она представляет как бы утаенную цель, которую надо открывать. Она учит мыслить образами и побуждает к творчеству. Она приводит детей к тому, чтобы они могли ориентироваться в особой области фантазии и логики, чтобы они могли переходить не только от картины к слову, но и от слов к картине. Лицом к лицу с обоими циклами чувствуется, до чего широка область художественной игры и ее значения, какое огромное количество отношений и толкований возникает в результате свободных художественных форм выражения и как они способствуют творческой дивергенции мышления.

IV

В жанровой шкале иллюстраций особое место занимают иллюстрации рассказов из жизни подростков. Сюжет серии рассказов для подростков, снабженных иллюстрациями Ципара, очень разнообразен: сюда относятся „Героический блокнот“ Клары Ярунковой (1961) и „Славная левая рука“ Е. Гашпаровой (1963), поэтический „Златушик“ Фелдека (1965) и „Бегство из грамматики“ М. Дюричковой (1965) с довольно необычным сюжетом, но и детектив Светоня „Мешок без хозяина“ (1965) и рассказ Морица „Октавия идет стокилометровой скоростью“ (1968). Первые два текста Ципар оформляет гротескными двухцветными рисунками, живыми и несхематическими, которые только во второй книге приобретают некоторые черты общепринятой юмористической иллюстрации. Иллюстратору нетрудно было бы оставаться верным этому выражению. Но он не остается, от него он переходит к более сложному, зашифрованному выражению, которое дает читателю специфические элаборативные возможности и перспективы. Это как с привычным способом шутивого разговора: или можно на нем остановиться, или перешагнуть его границы и сообразовать речь с возрастающими требованиями развиваемой личности, постоянными стремлениями человека к новому.

В книгах „Златушик“ и „Бегство из грамматики“ Ципар заменяет рисунок техникой выскребания с доминирующей черной площадью,

которая производит впечатление силуэта. На смену юмористическим чертам в выражении лица и концепции персонажа появляется более сложный декоративный рисунок, который в дальнейшем будет сближать фигурные элементы с нефигурными и перейдет к некоторому обособлению декоративного фактора. Ибо это следующая черта творческого развития Ципара: переориентация иллюстрации от фабульной устремленности, сравнительно вольной, к иллюстрации, в которой декоративная функция приобретает такое же значение, если даже не большее, как фабульно-сопроводительная функция. В обоих циклах Ципар уделяет особое внимание окружающей среде, в „Златушке“, книжечке в библиофильском издании с немногочисленными иллюстрациями, в уравновешенных синтезах фигуры и среды, в „Бегстве из грамматики“ — в равномерном чередовании изображения человека и вещей, человека и средств, в конфронтации человека со средой.

Детектив Светона „Мешок без хозяина“ содержит, пожалуй, наиболее вольную концепцию иллюстрационного сопровождения фабулы. Черный силуэтный рисунок, скромно сопровождаемый красными знаками, носит декоративно-символический характер. Верзила Ромотадла-Триковец представлен здесь собственными длинными ногами, на титульном листе с зеркальным фронтисписом изображен ездок на велосипеде, скрытый мотив несовершенной кражи. Драматическая стилизация фигур в движении, револьверы, самолет, хольмсовские символы, полиция, приказ об аресте, почтальон и все остальное представляют лишь остроумную декоративную кулису, которая по-своему развертывает эмблематическую композицию на обложке книги. Путь от мотива рассказа к цели и средствам в иллюстрации замаскирован так же, как и в тексте.

Рассказ Рудо Морица исходит из юношеского очарования современной техникой и суггестивно отражает юношеские черты с свойственной возрасту полового созревания мечтой полностью использовать собственные силы и собственные способности. Цикл иллюстраций характеризуется яркой красочностью, сочетанием растительных и архитектурных элементов с декоративным оформлением и с упрощенным рисунком фигуры, в котором на равных началах связана беглая стилизация с легким юмором и в котором слово предоставляется и основному элементу детской наивности, если не растерянности.

Юмористическая иллюстрация больше чем какая бы то ни была другая тяготеет к определенной международной стандартизации, в которую входят как характер сокращений, так и выражение лиц и схема движения. Это лучше всего чувствуется в современных западных книгах с картинками, в пределах которых наиболее явно чувствуется прорыв иллюстрации в другие сферы прикладной графики, если даже не прямо формирование специфического пространства между искусством и элитной халтурой. Тем более необходимо у Ципара ценить то, что он не отстает от собственных выразительных средств, собственной композиции,

характерной интеграции фигурных элементов и среды, от самостоятельного колорита. Своеобразная мимолетность изображения придает его иллюстрациям, кроме этого, еще и такую неподражаемую активную суггестивность, которая помогает детскому зрителю понять и усвоить творчество Ципара в рамках творческих способностей ребенка.

К группе рассказов для подростков относятся иллюстрации Ципара к сборнику стихотворений Ферко „Делает робот работу“ (1964) и его иллюстрации к авантюрному рассказу Андраша Деканя „Пропавший остров“ (1969). Мир стихов Ферко и его типографская специфика ведут иллюстратора к тому, что он несколько выходит за собственные жанровые пределы рассказа, сближая его с собственной иллюстрацией поэзии. Он это делает, увеличивая долю стилизационного фактора в более сложных иллюстрациях и в каждой мелкой детали („Домовой“, „Карнавал“, „Советы барона Прашила“, „Роботрест“). Технический мир, из которого поэт черпает сюжет, принуждает иллюстратора связывать технические детали с природными и фигурными, но это всегда живая связь, в которой технический элемент оживляет творческий подход иллюстратора. Там, где связь живых элементов с механизмом машин доходит до абсурдности, это представляется как необходимое условие творческой проверки.

Обычная зависимость иллюстратора от фабулы приключенческого романа проявляется, как правило, двояким способом: зависимостью от сюжета и зависимостью от желания массового читателя встретиться в иллюстрации с наиболее верным отражением изображаемых сцен и ситуаций. Особенно второе отношение задерживает проникновение настоящего художественного выражения в этот жанр иллюстрации — и вопреки выдающимся образцам иллюстрации, как например, у М. Слефогта, А. Кубина, Ф. Тихого или специально в детской литературе у К. Лготака.

В иллюстрациях к „Пропашему острову“ Ципар сосредоточивается прежде всего на галерее фигур и лиц, компенсируя их декоративно-экспрессивный характер декоративно-сецессивными взглядами на море и природу и детальными изображениями мертвой природы. Он не служит фабуле, противопоставляя ей собственное расположение картинок, не очень богатое, которыми он как бы вступает в эмоциональную атмосферу рассказа. Если бы пришлось ответить на вопрос о доминантном воздействии этой иллюстрации в процессе усвоения книги, то можно было бы сказать, что для Ципара важно, чтобы читатель завершил его циклом свою встречу с книгой, чтобы путешествие читателя по сюжету и его конфронтация с персонажами закончились в цикле иллюстраций. Иллюстрация не помогает читателю определять героев романа, она также не связана со средой, в которой происходит действие. Эта умышленная неопределенность двух плоскостей должна привести читателя к исследованию отношений в романе

и к анализу его деталей, как в эмоционально-логическом, так и визуально-воображаемом плане.

V

Интересный отдельный этап творческого пути Ципара представляют его иллюстрации к книге Фейстела „Негритенок Гнугу“ (1965), к сборнику стихов М. Валека „В Трамтарию“ и к рассказам Павловича „Баран Бе“, (обе 1970). Экзотическая окружающая среда Африки, специфические возможности использовать в живописи типичные черты лица и фигур африканского населения побуждают Ципара придать особое значение линии и художественной детали, искать новое размещение элементов и новые ритмы цветов. Живая полоса тропической гущи, прямолинейный ритм речного берега с рыбачащим Гнугу, полоски линий, сопровождающие пальму противопоставляются волнистым линиям воды, завиткам волос на голове, контурам облаков, символу солнца. Конструкция иллюстрации состоит в простой прямой и кривой, которые живут самостоятельной жизнью вне содержания иллюстрации.

„Негритенок Гнугу“ представляет очаровательное сочетание забавно-авантюрной экзотической темы с сказочно-этнографическим сюжетом. Стилистический принцип иллюстрации Ципара и легкий гротескный стиль юмора этому прекрасно отвечают. Если можно говорить о переходе от по-детски наивного выражения к юмору, а тем самым и о выраженном отношении художника к экзотике рассказов, то можно добавить, что оба явления развиваются по эмоциональной плоскости, в каком-то предчувствии отношений эмоций к их реальным основам. Припомним хотя бы сцену, когда маленький Гнугу созывает ночью всю деревню ударами в большой барабан, приключение Гнугу с детенышами леопарда, его рыболов, встречу с крокодилом, чередование снов, желаний и реальности в мыслях Гнугу. Ципар этот сюжетный поток отражает намеками, которые бывают часто близки друг к другу, но все же их сюжетная последовательность беспорядна и конкретна.

Ядро иллюстрации к книжке стихов Валека „В Трамтарию“ составляют фантастические архитектурные композиции и их растительное сопровождение. Иллюстрация по-новому открывает силу круга и окружности, в ней оказываются центральный композиционный принцип и декоративное членение поверхностей звериных и человеческих фигур. Веселые стихи Валека полны аллегории, юмора, противоречий и словесных новообразований: творческое ядро словесного выражения приобретает собственный поэтический смысл. Тем более должна стадия активной инициативности книжки кульминировать в детском рассуждении о самом прямом и эффективном отношении между значением стиха и вызванными визуальными представлениями. Иллюстрация Ципара не водит детского читателя „за ручку“. Вместо этого она ему говорит: „Это может быть так, или же так“, подсказывая ему этим, что он должен искать „иначе“.

Выразительный сюжет сказки Павловича о баране и его переживаниях с мячом и школой сопровождается непрерывным потоком юмора и игрой слов. Юмор можно иллюстрировать согласно сюжету, игру слов можно компенсировать собственными художественными средствами иллюстрации. Ципар строит иллюстрацию на шероховатом восковом контурном рисунке, дисциплинированно заполненном цветными площадями, используя новые цветовые гармонии, в которых преобладает фиолетовый, багровый и охра. Изящным и остроумным очеловечением героя иллюстратор помогает автору преодолеть препятствия в детском понимании процесса включения барана в человеческое мышление и действия.

Иллюстрации Ципара к рассказам о баране Бе кажутся гораздо декоративнее, чем остальные, стремление к декоративности превышает ноту юмора. Взаимодействие слова и художественного образа содействует, таким образом, более широкой и не менее глубокой заинтересованности в книге как художественном средстве.

VI

Итак, снова как по кругу возвращаемся к современному стилю иллюстрации Ципара. О том, что ориентация Ципара на новый стиль не идет по одному течению и одному руслу, свидетельствует сравнение иллюстраций к сказкам Кристи Бендовой „Осмиянко“ (1971) с иллюстрациями к „Белой княжне“. В „Белой княжне“ главный упор делается на живописности площади, на ее членении и многоголосии, в книжке „Осмиянко“ Ципар решил живописность форм сочетать с яркой фиолетовой доминантой сопроводительной краски заглавных рисунков, которые представляют главное течение художественного сопровождения в „Осмиянко“. Их опорная функция подкрепляется фальшивыми форзацами, завершающими текст, и половинками собственных двойных листов форзаца, который соединяет книжный блок с переплетной крышкой. В титульных рисунках исчезает простая линия в бездне кругообразных и волнистых систем, ограничивающих рисунок и в его пределах: рисунки суггестивно привлекают взор читателя. Преувеличение форм заглушает гипертрофию нимических выражений, которые приобретают декоративное значение. Замысел художника здесь выступает в качестве черты, составляющей сущность игры, художественного процесса и творчества: вследствие его тесной связи с фантазией здесь без него невозможно обойтись.

Естественно, не все заглавные рисунки в книге „Осмиянко“ являются равным образом носителями гиперболы формы. Скорее ими являются рисунки к музыкальным сказкам, чем к сказкам о поросятах, скорее рисунки к ночным сказкам, чем к школьным сказкам. Однако и в рамках отдельных серий встречаемся с рисунками с более скромными формами, как например, рисунки к сказке о светящем привидении, ученом-лунатике, зарытом учебнике арифметики, прерванной игре, драконе Святославе и др.

Второе направление цикла иллюстраций „Осмиянко“, восемь цветных приложений по содержанию не относятся определенно к отдельным сериям сказок. Ципар в них преследует прежде всего композиционный принцип и создает композиции в своем роде вполне единичные. Из сказок, сюжетная связь которых поддается определению, это, например, кругообразная горизонтальная композиция о бережливом поросенке, иносказательная композиция о драконе Святославе, образ великана Карбула Барбула. В остальных сказках положение между сюжетом, ситуационными отношениями и переносным значением композиции усложняет их точную классификацию. И если рассуждение о конкретной сюжетной классификации иллюстрации нам может показаться наивным, все же нельзя забывать, что и в творческой эволюционной функции иллюстрации (учитывая характер детского мышления) нельзя его полностью обойти молчанием. При несказочном, но в то же время фантастическом характере этих сказок проблема связи текста с иллюстрацией становится еще настоятельнее, а исполнение Ципара очень удачное и новаторское.

Цветные иллюстрации к стихам Фелдека „Звездная сказка“ (1971) составляют вместе с ними радостную концепцию новой иллюстрированной книжки. Это серия картинок, в которой фактор декора доходит до границы самоцели. И все же и этот иллюстрационный эксперимент, к которому непосредственным и интенсивным импульсом послужил характер стихов Фелдека, и при своей сюжетной условности имеет твердые законы и порядок. Картинки представляют самостоятельный поток, они не связаны с текстом страниц, скорее его опережают. Против того, что на некоторых страницах декор и вторичные сюжетные элементы, не упомянутые в тексте, усложняют полное „усвоение“ иллюстрации, можно возразить, что доля эмоционального и рационального элементов никогда не может быть одинакова. И именно эмоциональная сторона восприятия ведет к активным формам реагирования, которым надо отдавать предпочтение.

Для иллюстрированной книги Йозефа Павловича „Необыкновенные приключения“ (1970) создал Ципар цикл двухцветных иллюстраций в контрастной дисгармонии зеленого и фиолетового. По цвету он несколько связан с заглавными рисунками в „Осмиянко“, однако концепцией персонажей и форм Мирослав Ципар здесь передает более спокойный, менее забавный юмор, юмор, к которому может всегда возвращаться. Это почти по-ладовски упрощенный рисунок и в пределах стиля Ципара означает как бы полюс уверенности. Вторым полюсом остается романтика эксперимента.

Конечную стадию концепции иллюстраций Ципара вместе с этими книгами представляют циклы иллюстраций следующих трех книг, в которых связь с „Белой княжней“ более очевидна. Это „Викинг Вике“ Рунера Ионсона (1969), „Новеллы из Декамерона“ в обработке Гечко (1970) и сказочное повествование Фелдека „Волшебник и цветочница“ (1972). Так, как все четыре книги (включая „Белую княжню“) отличаются друг от друга по тексту,

существуют различия и между иллюстрациями Ципара; эти различия однако не выходят за пределы той же концепции и того же стиля.

„Викинг Вике“ — это юмористический рассказ об остроумном мальчике, в котором показано, как остроумие побеждает грубую силу. С точки зрения исторического жанра рассказ можно считать пародией, в которой описывается, как оказывают почет героям-завоевателям и боям. Мальчик-герой Вике решает и самые тяжелые задания способом, напоминающим затею барона Прашила или же вмешательство здравого разума и глупости сказочного города дураков „Коцурково“.

Найти положение между юмором, принижающим грубую силу, и величием, которой прикрывается насилие, совсем не легко, и в иллюстрациях такого жанра очень мало примеров адекватного характера. Мирослав Ципар решает эту задачу, применяя геометризованную схему фигур, которые он объединяет в живописные агломераты, придавая им выражение наивной, даже пассивно беззащитной доверчивости, плоскостная равномерность красок, даже при их чередовании производит впечатление силуэта. Собственного юмора, который так выразительно проявлялся в иллюстрациях к рассказам для подростков, здесь Ципар избегает, выражая его условно лишь в контрасте поз действующих персонажей и дон-кихотовской растерянности в мимике и движениях. Зато он старается правильно изобразить конкретные сюжетные ситуации, что само по себе ограничивает возможности выражения юмора в такой междужанровой позиции текста.

Ренессансный Декамерон настолько богат перипетиями приключений, преисполненных любовью, обманом и тонкими остроумиями, что даже в узком отборе Гечко, который должен был их как можно больше лишиться эротичности, не требует от иллюстратора конкретной ситуационно-фабулярной концепции иллюстрации. Впрочем, Мирослав Ципар никогда не ставил перед собой такой задачи. Небольшая серия цветных приложений и с композициями на форзацах и на суперобложке книги ставит себе целью воспроизвести дух эпохи, ренессансное чутье и жизнь. Для юношества в возрасте, для которого эта книга предназначена, такая цель вполне приемлема. Богатые пиры, свидания влюбленных пар, визави красавиц, образ куртизанки в цветах, сочетание обманчивой девичьей красоты с декором парчи, колоннадами и фронтами дворцов предоставляют богатый выбор сюжетов для иллюстрации. Из всего творчества Ципара этот цикл самый пламенный и замечательный — такое отношение его приближает к иллюстрации исторического жанра.

Другую позицию стиля занимает Мирослав Ципар в художественной параллели к гротескному повествованию Любомира Фелдека „Волшебник и цветочница“. Если о суггестивном и фантастическом тексте Фелдека можно сказать, что это гротеск без притворного юмора, сопровождение Ципара идеально передает дух литературного произведения. Не в смысле

старой непересекаемости границ стиля и жанра. Наоборот, в „Волшебнике и цветочнице“ открываются новые просторы — от изображения зрителей в контртителе, которое привлекает читателя гипертрофией напряженной и при всей наивности серьезной любознательности и тем, как ее Ципар выражает в мимике, позах и движениях, далее, страницами гротескных конфронтаций, действие которых усиливается вследствие простоты художественного стиля Ципара. Цветок-дерево со шляпами, велокросс на скаутской шляпе, широкополая шляпа бродяги с звездообразной дырой, шапка с помпоном-костром и дружиной Яношика, ушанка с индийской принцессой или шляпа лесничего с чернильницей — Ципар все додумывает до конца, доводя до гротескного уровня своего стиля.

Если даже и не всегда соблюдается преемственность текста, то это не представляет препятствие детскому усвоению: шапка с разбойничьим костром давно опередила упоминание в тексте, и все же она запечатлется в памяти каждого ребенка даже при беглом просмотре. Детское сознание в борьбе слова и иллюстрации за первенство не всегда может начинаться словом: также иллюстрация должна иногда играть роль начального импульса.

Особое место в цикле рисунков занимают цветочница и волшебник, персонажи, скорее несомые гротескными фабулярными деталями, чем сами выступающие в качестве их носителей — против них удивленная и предубежденная толпа зрителей, стоящая вследствие особой игры приема между художественным выражением сюжета и детским читателем. Уже идея начать и закончить цикл иллюстраций толпой зевак и, более того, рассеять их по композициям книжки на разворотах, свидетельствует о том, что для Ципара характерна гротескная позиция выражения и что он умело воплощает ее в чувствах детского читателя.

VII

Попытка проанализировать иллюстрации для детей Ципара страдает от того, что здесь трактуется о творческом вкладе художника в первой половине его художественного пути. Однако чувство этой невыгоды не может воспрепятствовать рассуждениям о значительных стилях в иллюстрации для детей и попыткам найти наряду с их практической оценкой (например,

премии на конкурсах) факторы объективных отношений и связей, о которых обычно практическое мнение забывает. Фактор непреходящей ценности и постоянства значения художественного произведения здесь, несомненно, самый важный.

Мирослав Ципар представляет в молодом поколении словацких иллюстраторов очень выразительную личность, являясь одним из самых выразительных и самых смелых экспериментаторов-искателей, он интересуется всеми жанрами иллюстрации, равным образом областью собственного рисунка и областью иллюстрации в живописи. При всех поисках Ципар все же остается самим собой, не покидая завоеванных позиций: можно сказать, что в каждом новом произведении Мирослава Ципара своеобразно содержатся оригинальные черты, ранее открытые и включенные в его стиль. Благодаря этому органическому синтетизирующему фактору все творчество Ципара представляет единое целое.

К жанрово тематической ширине, которой характеризуется творчество Ципара, можно еще отнести и специфическое понимание и концепцию традиций народного искусства, как это проявляется особенно в иллюстрациях к сказкам и некоторым иллюстрированным книгам для самых маленьких, а также его живой интерес к сочетанию иллюстрации с типографским оформлением книги. Живую традицию народного изобразительного искусства Ципар использует с особым чувством: это проявляется как в шкале необыкновенных цветовых гармоний, так и в некоторой строгости форм, которой всегда отличались элементы народной художественности в горной и несколько изолированной социальной среде. Сочетанием иллюстрации с типографским оформлением книги Ципар дальновидно предвосхищает перспективное развитие оформления книг. К такому синтезу была устремлена вся его предшествующая деятельность, показывающая и в характере связи обеих сторон новые достоинства и открытия.

В период, когда особое значение придается пробуждению и развитию творчества и когда с такой точки зрения по-новому оцениваются характер и роль авторитета, иллюстрации Мирослава Ципара вызывают целый ряд импульсов к решению этих общественных проблем и использованию детской книги и ее иллюстрации в процессе развития и образования ребенка.